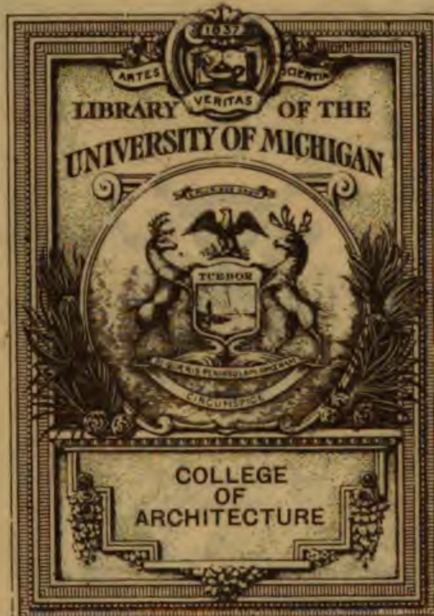

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE



Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erfchienenen Bände, bezw. Hefte) find am Schluffe des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet ein Ganzes für fich und ift einzeln käuflich.

HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR.

Erster Teil:

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

3. Band:

Die Formenlehre des Ornaments.



ALFRED KRÖNER VERLAG IN STUTTGART.

1906.

ALLGEMEINE

HOCHBAUKUNDE.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ERSTER TEIL.

---

3. Band:

Die Formenlehre des Ornaments.

Von

Hermann Pfeifer,

Profeffor an der Technifchen Hochfchule in Braunfchweig.

Mit 266 in den Text eingedruckten Abbildungen, fowie 6 in den Text eingehefteten Tafeln, darunter 4 in Farbendruck.

STUTTGART.

ALFRED KRÖNER VERLAG.

1906.

Redaktion:
Geheimer Baurat Professor Dr. phil. und Dr.-Ing. EDUARD SCHMITT
in Darmstadt.

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

Handbuch der Architektur.

I. Teil.

Allgemeine Hochbaukunde.

3. Band.

INHALTSVERZEICHNIS.

Vierte Abteilung:

Die Formenlehre des Ornaments.

Verzeichnis

der in den Text eingehefteten Tafeln.

Vorwort.

Wenn das »Handbuch der Architektur« in erfter Linie für die Zwecke des fchaffenden Architekten beftimmt ift, fo kann darin für die Formenlehre des Ornaments weder eine nur hiftorifche Behandlung des Stoffes, noch eine möglichft umfangreiche Vorbilderfammlung genügen. Nicht, um fie wieder anzuwenden, follten wir die Bedeutung der Formen vergangener Zeiten zu enträtfeln fuchen, fondern um dadurch zu eigener Selbftändigkeit in unferem künftlerifchen Schaffen zu gelangen.

Allgemein gültige Regeln oder Rezepte laffen fich für das Entwerfen von Ornamenten ebenfowenig aufftellen wie für das Komponieren eines Mufikftückes. Sollte aber deshalb die Harmonielehre, der Kontrapunkt, die Lehre der Inftrumentalmufik und der Partituren überflüffig fein? Ebenfo wird auch eine Harmonielehre des Ornaments durch finngemäfse Analyfen dem Entwerfenden manche vergebliche Mühe erfparen, ja manche Anregung zu neuen Gedanken geben; die fchöpferifche Phantafie zu erfetzen, vermag fie nicht.

Dagegen kann für die Erfindungsgabe ein Uebermafs von fertigen Vorbildern geradezu erfchlaffend wirken.

Um den Blick auf das Charakteriftifche zu lenken, um die Logik der Formen zu zeigen und um das künftlerifche Sehen zu fchulen, habe ich manche der wichtigften Bemerkungen in die Zeichnungen felbft eingefchrieben. Um ferner vor Einfeitigkeit des Urteiles zu fchützen, wurde verfucht, die ornamentalen Bildungen unter den verfchiedenften Gefichtswinkeln zu betrachten und immer wieder auf deren Zufammenhang mit dem Ganzen hinzuweifen, wobei im Intereffe der Deutlichkeit gewiffe Wiederholungen nicht ganz zu vermeiden waren.

Unabhängig von einer beftimmten hiftorifchen oder einer modernen Richtung wurde befonderer Wert auf möglichft augenfällige Beifpiele und Gegenbeifpiele gelegt, eine Methode, welche meines Wiffens zuerft von *H. Mayeux* in feinem vorzüglichen kleinen Werke »*La compofition décorative*« (Paris 1885) fyftematifch angewendet wurde in der richtigen Erkenntnis, dafs nur durch den Vergleich unfer Auge felbftändig zu urteilen vermag.

Selbstverständlich konnten aus der zahllosen Menge von Fragen nur einige der allerwichtigsten, welche dem schaffenden Architekten besonders am Herzen liegen, hier angeschnitten werden. In den meisten Fällen sind nur die Anregungen zu selbständigem Nachdenken gegeben, sind bloss die Richtungen gewiesen, welche zu einem gewissen Ziele führen. Das ganze Thema würde dicke Bände erfordern und nur im innigsten Zusammenhange mit der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte und Aesthetik behandelt, aber trotzdem nicht erschöpft werden können, solange es noch einen lebendigen Geschmack und Umwälzungen der Kultur gibt; denn alles Leben ist in fortwährender Umbildung begriffen. —

Es sei mir noch gestattet, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. *Friedrich von Thiersch*, und meinem lieben Freunde, Professor *Otto Rieth*, für die gütige Ueberlassung von einigen ihrer schönen Originalzeichnungen meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Braunschweig, im September 1905.

Hermann Pfeifer.

Handbuch der Architektur.

I. Teil:

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

VIERTE ABTEILUNG.

DIE FORMENLEHRE DES ORNAMENTS.

Von Hermann Pfeifer.

I. Teil, 4. Abteilung:

DIE FORMENLEHRE DES ORNAMENTS.

Einleitung.

Ornament heifst wörtlich überfetzt das Schmückende, das Zierende. Wir müffen alfo in der Architektur unter dem Ornament — genau genommen — alle fchmückenden Zutaten verftehen, welche über das rein Zweckliche und Notwendige hinausgehen. Folgerichtig müffen wir alfo den Säulenkranz, welcher fich um die Cella des griechifchen Tempels zieht, als Ornament auffaffen; denn für die Aufftellung des Götterbildes und für den Gottesdienft würde die Cella allein vollkommen genügen und hat auch urfprünglich dafür genügt. In der Tat ift jener Säulenkranz das monumentalfte Ornament, der fchmuckvollfte Rahmen, den wir uns denken können. Und weil er beftimmt ift, das Gotteshaus würdig zu kennzeichnen, in feinem Eindruck zu fteigern gegenüber den Häufern der Menfchen, fo ift er ein berechtigter charakteriftifcher Schmuck.

1. Begrenzung des Begriffes »Ornament«.

Dennoch pflegen wir diefe Säulenftellungen nicht als Ornament, fondern als Architektur zu bezeichnen; ebenfo nicht die einzelnen Gefimfe und Profile, welche doch auch nicht konftruktiv notwendig wären. Dagegen fprechen wir von ornamentierten Gefimfen, Flächen, Säulen u. f. f. und weifen fomit dem Ornament feine begleitende Rolle zu. Wir erfehen aber daraus auch fofort, dafs das Ornament nur im Zufammenhange mit dem Ganzen richtig beurteilt werden kann. Wenn es fich vordrängt und eine felbftändige Rolle fpielen will, ftört es unfer künftlerifches Gefühl, ähnlich wie es ein Klavierfpieler tut, welcher ein Lied begleiten foll und dabei feine eigene Kunftfertigkeit in den Vordergrund ftellt; ein künftlerifch fein empfindender Pianift, ein wirklicher Meifter wird feine vollendete Kunft gerade in der Unterordnung feines Spieles, im Anfchmiegen an den Gefang betätigen. Das Ornament wurde auch treffend verglichen mit einer würzenden Zutat, welche die Speife verdirbt und unbekömmlich macht, wenn fie im Uebermafse zugefetzt wird oder wenn fie gar die kraftvolle Speife erfetzen will.

Wer möchte es leugnen, dafs wir heute überfättigt find mit den vielen hiftorifchen Schmuckformen, welche im XIX. Jahrhundert wieder aufgewärmt wurden, und dafs wir nach frifcher Koft verlangen, felbft wenn fie nicht mit allem Raffinement gewürzt ift.

So finden wir denn allenthalben Anfätze zu einer Auffrifchung des Ornaments durch vertieftes Studium der Natur, durch die formale Charakterifierung des

Zweckes der neuen Aufgaben unserer Zeit, durch Ausnutzung des natürlichen Reizes der verschiedenen Materialien und ihrer Bearbeitungsarten, auch der maschinellen Technik, u. s. f. Im Grunde sind es also dieselben Mittel, mit welchen alle früheren selbständigen Kunstepochen im Sinne ihrer Zeit und Kultur gearbeitet haben.

Zu den genannten Faktoren treten noch so viele andere hinzu, dass die Frage: »Wie schafft man Ornamente?« nicht so leicht beantwortet werden kann. Ja sie kann und braucht überhaupt nicht endgültig erledigt zu werden. Denn alle grossen Meister werden aus dem rastlos flutenden Strome des Lebens immer neue Herrlichkeiten schöpfen.

Nur ein inniges, dauerndes Verhältnis zur Natur kann uns vor Wiederholung und Manieriertheit bewahren.

2. Motive, Form und Farbe.

Deshalb wird es die erste Aufgabe des Ornamentisten sein müssen, durch unablässiges Studium der Natur und des ganzen ihn umgebenden Lebens seinen Formenschatz zu sammeln, sein Gefühl für das Organische zu bilden und zu stärken, seinen Farbensinn für das Harmonische zu schärfen. Also nicht mit dem »Stilisieren«, nicht mit dem Nachahmen historischer Ornamente sollte der Anfänger beginnen, sondern mit dem Sehen- und Darstellenlernen der Natur und mit dem Auswendiglernen der verstandenen Formen und Farben, so dass er sie beherrscht und nicht nötig hat, für seine Entwürfe immer erst in Vorlagewerken nach Motiven zu suchen und dauernde Anleihen von fremdem Kapital zu nehmen.

Wer eine lebende Sprache lernen und sie wirklich sprechen will, der muss sich einen grossen Wortschatz einprägen, um nicht immer zum Wörterbuch greifen zu müssen.

3. Stilisierung.

Mit dem Wortreichtum allein ist es aber noch nicht getan; wir müssen, um uns klar und richtig ausdrücken zu können, auch die Grammatik studieren: praktisch und theoretisch. Und so wird sich der Architekt, der in der Sprache des Ornaments bestimmte Gedanken ausdrücken will, mit den Grundlagen der Stilisierung, mit der Kompositionslehre eingehend zu befassen haben. Am besten zuerst praktisch in den Werkstätten des Steinmetzen, des Schlossers, des Tischlers, des Glasers u. s. f. Da wird ihm die eigenartige Schönheit und Behandlungsweise der Baustoffe und die Notwendigkeit verschiedenartiger materialgemässer Stilisierung ganz von selbst klar werden.

4. Material und Zweck.

Mit diesem Schatz an Formen und Erfahrungen wird er möglichst sachgemäss für die verschiedenen Zwecke sinngemässe Lösungen finden können, frei von unnötigem Phrasenschwulst.

5. Allgemeine Kompositionslehre.

Ausser der durch Material und Zweck bedingten eigenartigen Formengebung gibt es aber noch andere allgemeinere Gesetze, welche die Stilisierung des architektonischen Ornaments ebenso bedingen wie die Stilisierung der Architektur selbst, und welche hier am besten der Betrachtung der Motive folgen: es sind die Gesetze des Kontrastes, der Proportionen, des Rhythmus u. s. f., welche die allgemeine Grundlage der ornamentalen Kompositions- und Harmonielehre bilden. Wir brauchen nicht zu befürchten, dass diese Gesetze den Schaffensdrang des begabten Künstlers beengen. Im Gegenteil: sie wirken befreiend, während schrankenlose Willkür ihn schädigt.

6. Historisches und Modernes.

Wenn wir endlich nach eigenem Ringen um Wahrheit und Schönheit die grösste Ehrfurcht empfinden vor dem stolzen Lebenswerk der Alten, welche auch nur schrittweise in heissem Bemühen die hohen Ziele ihrer Zeit zu erreichen ver-

mochten, dann werden wir vielleicht einen gerechteren Mafsftab anlegen an die Leiftungen der beften Ornamentiften unferer Tage, welche neuen Zielen zuftreben.

Wir werden aber auch erkennen, dafs es in den meiften Fällen nicht fowohl darauf ankommt, etwas verblüffend Neues zu erfinden, als vielmehr darauf, etwas Gutes, Charakteriftifches, Sinngemäfses, Echtes zu fchaffen, was allerdings eine gröfsere geiftige und künftlerifche Arbeit erfordert als ein blofs äufserlich moderner, fcheinbar ganz neuer Schmuck.

Haben doch auch die Griechen viele Formen und Gedanken aus dem Orient herübergenommen; fie haben aber alle Einzelheiten in ihrem Sinne harmonifch zufammengeftimmt.

Und das ift es, was wir von allen grofsen Kunftepochen lernen follten: die Harmonifierung für die Zwecke und die Kultur der Zeit, wobei es ohne Abftofsungen und Neubildungen nicht abgeht; ein gefunder Kern aber mufs bleiben. Dann werden wir, wie die Meifter jener Epochen, nicht im ängftlichen Nachahmen von Einzelformen befangen bleiben, fondern wieder im wahren Geifte der Alten Neues fchaffen.

1. Abfchnitt.

Allgemeine Grundlagen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kapitel.

Motive.

7. Menfchliche Figur.

Es gibt kaum ein Gebilde der Natur oder der Menfchenhand, welches nicht in charakteriftifchen Zügen ornamental verwendet werden könnte. Nicht nur unfer Erdball mit der unerfchöpflichen Formenfülle und Farbenpracht feiner Tier- und Pflanzenwelt und feiner Gefteine, nicht nur Feuer, Waffer, Luft und Erde, fondern das ganze Weltall mit Sonne, Mond und Sternen fchüttet das Füllhorn feiner unendlichen Schönheit aus für das fehende Auge.

Das nächftliegende Vorbild ift der Menfch felbft und das ihn umgebende Leben. In der Tat äufsert fich der erfte künftlerifche Trieb des Kindes wie derjenige der Urvölker in der Darftellung der menfchlichen Figur, der Haustiere, der Jagdbeute u. f. f. Zuerft in unbeholfenen Kritzeleien, dann in immer beftimmterer Unterfcheidung von Männlein und Weiblein, roh aus Ton geknetet, aus Holz gefchnitzt, auf Geräte gezeichnet.

Die unter den Anhängern *Gottfried Semper*'s weitverbreitete Annahme, dafs in den einfachen geometrifchen Textilornamenten die frühefte künftlerifche Betätigung des Schmückens ftattgefunden habe, ift durch die gewiffenhaften neueren Forfchungen als ein Irrtum erkannt worden. Die erften Anfänge des Ornaments und der Kunft find auf das Schmücken des eigenen Körpers mit Perlenfchnüren, Mufchel- und Zahnketten, Federkronen, Tätowierungen etc. zurückzuführen, ferner auf die Nachbildung der weiblichen Geftalt[1]).

Alle Kulturvölker haben dann die menfchliche Figur zum vornehmften Schmucke ihrer Bauten verwendet — vielleicht mit der einzigen Ausnahme der Völker des Iflams, denen es der Koran verbietet —, und es gehört zu den anziehendften Studien, den Zufammenhang der Stilifierung der menfchlichen Figur und der der Architektur zu verfolgen, würde uns aber hier zu weit über die uns gefteckten Grenzen hinausführen.

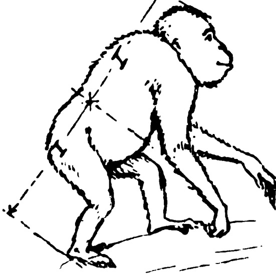
[1]) Ausführlicheres über diefe für die Entwickelungsgefchichte des Ornaments hochwichtigen Fragen findet fich in
SELENKA, E. Der Schmuck des Menfchen. Berlin 1900.
HOERNES, M. Urgefchichte der bildenden Kunft in Europa. 1898.
KÜMMEL, O. Egyptifche und mykenifche Pflanzenornamentik. Freiburg 1901.
Fortfchritte auf dem Gebiete der Architektur. Nr. 9: Die Sprache des Ornaments. Von *Z. v. Soldern*. Darmftadt 1896.
RICCI, C. *L'arte dei bambini*. Bologna 1887.
RIEGL, A. Stilfragen; Grundlegungen zu einer Gefchichte der Ornamentik. Berlin 1893.
GROSSE, E. Die Anfänge der Kunft. Freiburg 1894.

Fig. 1.

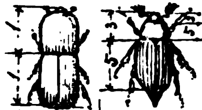
Verhältniss von Ober Körper zu Unter Körper

A. beim Affen, — B. beim Menschen.

In der Figur des Affen berührt uns die Unentschiedenheit zwischen Vierfüßler und Mensch — wie jede Halbheit — nicht sympathisch, allenfalls komisch!



Orang-Utang: Arme und Beine sind nahezu gleichlang.

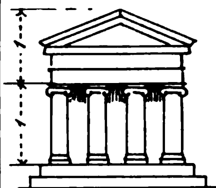


Borken-käfer | Maikäfer.

Der Maikäfer gefällt uns entschieden besser als der Borkenkäfer. Wir wollen eben Teile, die ihrem Wesen nach verschieden sind, auch in der Form charakteristisch unterschieden sehen. Sinngemässe Gleichteilung gefällt uns sehr wohl.



Gorilla.



Giebelhöhe = Säulenhöhe. „Affenartige Proportion".

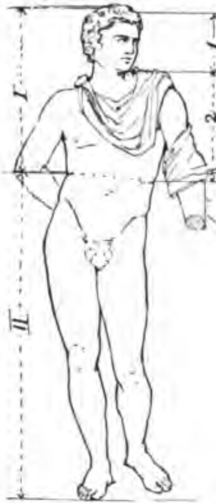


Mensch.



Giebelhöhe = $\frac{3}{5}$ Säulenhöhe. „Menschliche Proportion."

Griechische Figur.



Ihren Göttergestalten haben die griechischen Künstler übertrieben lange Beine gegeben um den Unterschied vom Affen noch mehr zu betonen.

Da die meisten Frauen bekanntlich zu kurze Beine haben — vom aesthetischen Standpunkt aus betrachtet — so suchen sie durch Schleppen, hohe Absätze, hohe Schnürung (Empire) etc. das Mass des Unterkörpers von der „Taille" ab grösser erscheinen zu lassen.

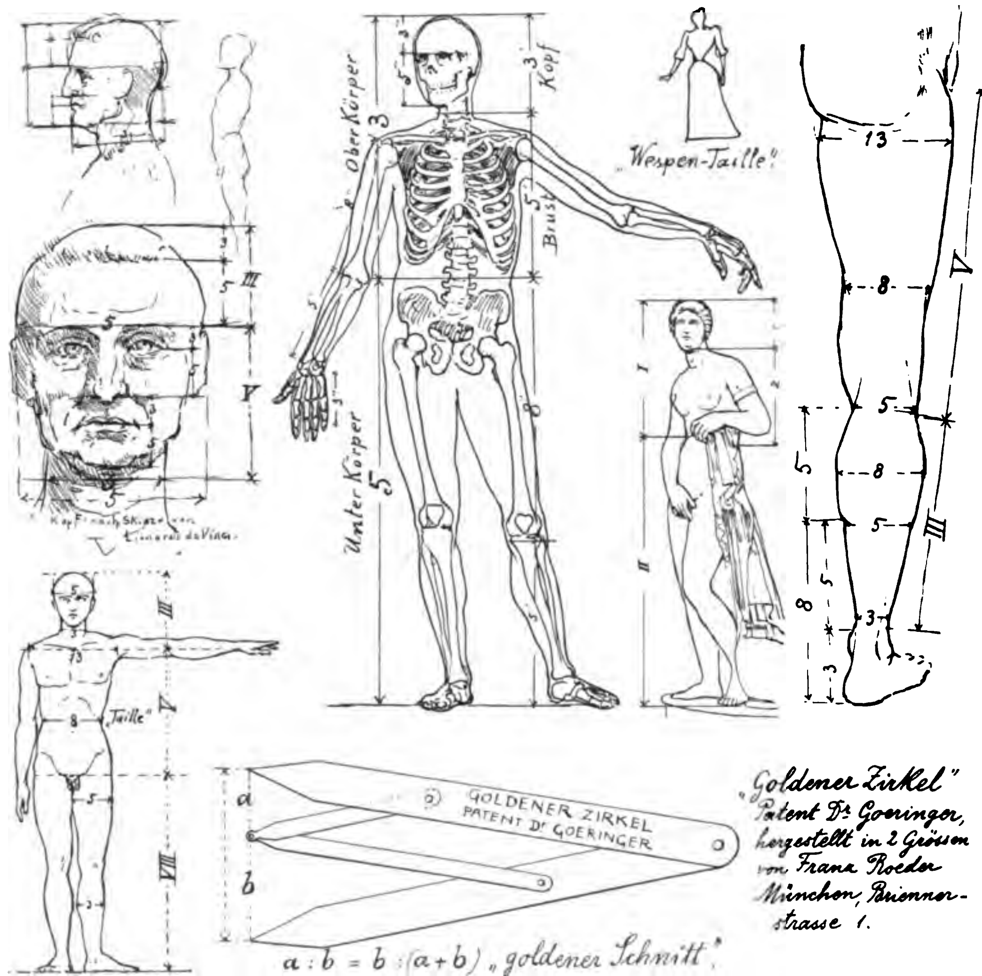
Man beachte, wie in der Entwicklung des grischisch dorischen Stils von den schwerköpfigen Tempeln zu Selinunt bis zu den vollendeten Schöpfungen der Perikleischen Zeit die Giebelhöhe ab—, die Säulenhöhe zunimmt, bis das Verhältnis des goldenen Schnittes erreicht, ja schliesslich überschritten wird.

Wenn der menschliche Körper in seiner Hauptgliederung ähnliche Verhältnisse besässe wie der Körper des Affen, so würde höchst wahrscheinlich unser Schönheitsbegriff auch in der Baukunst und im Ornament dadurch bestimmt werden.
Es war nicht eine blose Redensart, wenn Michelangelo sagte, daſs nur der ein guter Architekt sein könne, der die Proportionen des menschlichen Körpers in der Darstellung vollkommen beherrscht — [Wert des „Aktzeichnens" für den Architekten]. —
Der Mensch ist eben das Maass aller menschlichen Dinge und deshalb sagt uns das Verhältnis des goldenen Schnittes zu, wo es sich um analoge Gliederungen handelt, nicht blos wegen der schönen Gesetzmässigkeit in der Zunahme der einzelnen Glieder
1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 ..... also z. B. 3 : 5 = 5 : (3 + 5)   5 × 5 = 25   3 × 8 = 24
es weichen demnach die höheren Glieder dieser Zahlenreihe nur unmerklich von dem „goldenen Schnitt" a : b = b : (a + b) ab.   vergl. „Zeising, Proportionen des menschl. Körpers".

Das eine jedoch mag als ein Zug, welcher den besten Schöpfungen aller Zeiten gemeinsam ist, hier erwähnt werden: die Verkörperung des jeweiligen Rasseideals und Zeitgeschmackes, wobei also die gesamte Kunst- und Kulturauffassung mit zu Worte kam.

So wird für den Ornamentiker unserer Tage unerläfslich sein, den Menschen von heute zu studieren, nicht blofs den »Akt«, sondern den Menschen so, wie er

Fig. 2.



Annähernde Verhältnisse des goldenen Schnittes[2]:

3 : 5 : 8 : 13 : 21	(siehe Fig. 70)
Unterkörper : Oberkörper	= 5 : 3
Oberkörper : Kopf	= 5 : 3
Gesicht : Stirn	= 5 : 3
Beinlänge : Armlänge	= 5 : 3
Bein : Rumpf	= 5 : 3 u. s. f.

ihn im Leben sieht. Die moderne Plakatkunst hat darin für ihre Zwecke bereits Mustergültiges erreicht.

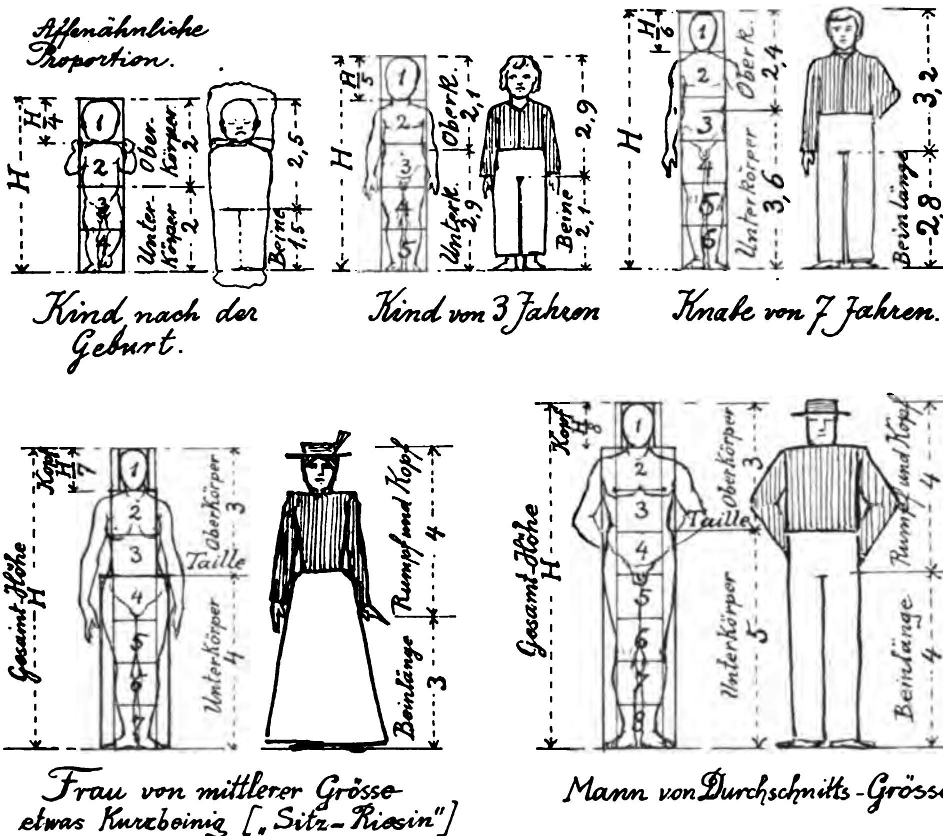
[2]) Vergl. Zeising, A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig 1854 — und: Goeringer, A. Der goldene Schnitt (göttliche Proportion). München 1893.

Immerhin bleibt für das Verftändnis der menfchlichen Proportionen das »Aktzeichnen« nach dem nackten lebenden Körper die ficherfte Grundlage. 8. Proportion des Menfchen.

In Fig. 1 bis 3 und den beigefügten Erläuterungen fei auf jene Punkte hingewiefen, welche für den Architekten von gröfster Bedeutung find, welche fein Gefühl für gute Verhältniffe und feinen Blick für organifches Leben bilden follen.

Fig. 3.

Schematische Darstellung einiger Hauptunterschiede in den Proportionen der menschlichen Figur nach Alter und Geschlecht.



Die Gewandfiguren sind nach dem Schema der Zeichenschule von J. van Dijk „Wie lerne ich zeichnen?" (Leipzig, Koehlers Verlag) dargestellt. —

Kinder und Anfänger zeichnen ausnahmslos die Köpfe der Figuren zu grofs.

Vorzügliche Beobachtungen über die charakteriftifchen Unterfchiede in den Proportionen der verfchiedenen Menfchen find enthalten in Albrecht Dürer's „Vier Büchern von menfchlicher Proportion" (Nürnberg 1528). — Siehe: Dürer's äfthetifches Glaubensbekenntnis. Lange, K. Zeitfchr. f. bild. Kunft 1898, S. 121.

Aus Fig. 1 u. 2 ift deutlich die Hauptgliederung des menfchlichen Körpers in Oberkörper und Unterkörper zu erfehen. An der »Taille«, der Trennungsftelle zwifchen Bruftkorb und Hüftknochen, hängt das Knochengerüft nur durch die Wirbelfäule zufammen. Aeufserlich ift diefe Trennung blofs durch eine leichte Einziehung, die »Taille«, gekennzeichnet. Während bei fettleibigen Menfchen diefe Schönheits-

linie ſich verwiſcht, wird ſie von manchen Modedamen durch gewaltſame Einſchnürung bis zum Zerrbild der »Weſpentaille« übertrieben, ſo daſs der Eindruck einer Zerſchneidung und nicht mehr einer Gliederung entſteht (ſiehe Fig. 2 rechts oben). Hierauf beruht eben ein verfeinertes Gefühl für organiſche Gliederung, daſs wir gleichzeitig die Trennung und die Verbindung erkennen: hier die Trennung der einzelnen Teile des Knochengerüſtes und zugleich die Verbindung durch Sehnenbänder, Muskeln und Haut.

Ferner lehrt uns der Bau des menſchlichen Körpers, daſs nicht alle Teile und Teilchen des Gerüſtes und der inneren Organe äuſserlich gezeigt, ſondern daſs ſie

Fig. 4.



Natürliches Vorbild der ornamentalen „Schlangenlinie" [3]).

mit charakteriſtiſchen Betonungen zu einer klaren Geſamtform zuſammengefaſst werden, aus welcher wir den inneren Organismus mehr ahnen als deutlich ſehen können.

Wenn nun auch die Grundlage der Gliederung des menſchlichen Körpers vollkommen feſtſteht, ſo laſſen ſich doch keine abſoluten Normalproportionen feſtſtellen. Nach Alter, Geſchlecht, Raſſe, Berufstätigkeit etc. gibt es zahlloſe charakteriſtiſche Abweichungen, deren Eigenart dem Künſtler ſtets neue Motive für ſeine Schöpfungen bietet (Fig. 3). Noch nie, ſolange es Menſchen gibt, iſt einer dem anderen völlig gleich geweſen. Dennoch ſchwebt uns ein gewiſſes Schönheitsideal der menſchlichen Geſtalt vor, welches uns unbewuſst auch den Maſsſtab für ſchöne und häſsliche Tiere und Pflanzen und menſchliche Erzeugniſſe abgibt.

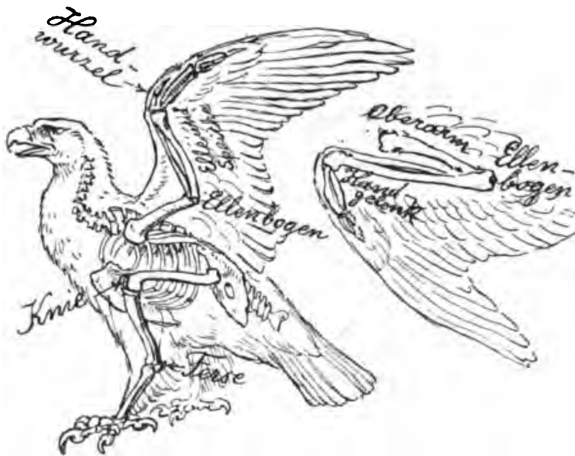
[3]) Fakſ.-Repr. nach: *All about animals.* London 1896.

Wertvolle Winke über das »Gefetz der Analogie in der menfchlichen Geftalt« gibt *Auguft Thierfch* in Teil IV, Halbband 1 (Proportionen in der Architektur) diefes »Handbuches« (3. Aufl., S. 84—89), wo auch Literaturangaben über die Proportionen des menfchlichen Körpers zu finden find; diefen wäre noch anzufügen: GEYER, O. Der Menfch. Lehrbuch der Mafse, Knochen und Muskeln des menfchlichen Körpers. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1903.

Für ornamentale Zwecke können naiv gezeichnete Figuren unter Umftänden wirkungsvoller fein als ganz fehlerfrei gezeichnete akademifche Akte, weil im Ornament noch die Forderungen der ftiliftifchen Harmonie hinzutreten. Aber »empfunden« müffen auch primitive Darftellungen fein, wenn fie uns erwärmen follen.

In der frifchen Auffaffung aller Vorgänge des täglichen Lebens können noch heute die altägyptifchen Darftellungen als muftergültig bezeichnet werden. Nicht etwa, dafs wir fie in ihrer ägyptifchen Art nachahmen follten; fondern darin können

Fig. 5.



Knochengerüft des Adlers [4]).

fie uns vorbildlich fein, dafs fie aus dem vollen Leben gefchöpft und mit möglichft fcharfer Charakteriftik wiedergegeben find.

Auf die »Stilifierung« und »Architektonifierung« der menfchlichen Figur kommen wir in Abfchn. 2, Kap. 1 der Kompofitionslehre (Art. 92) zurück.

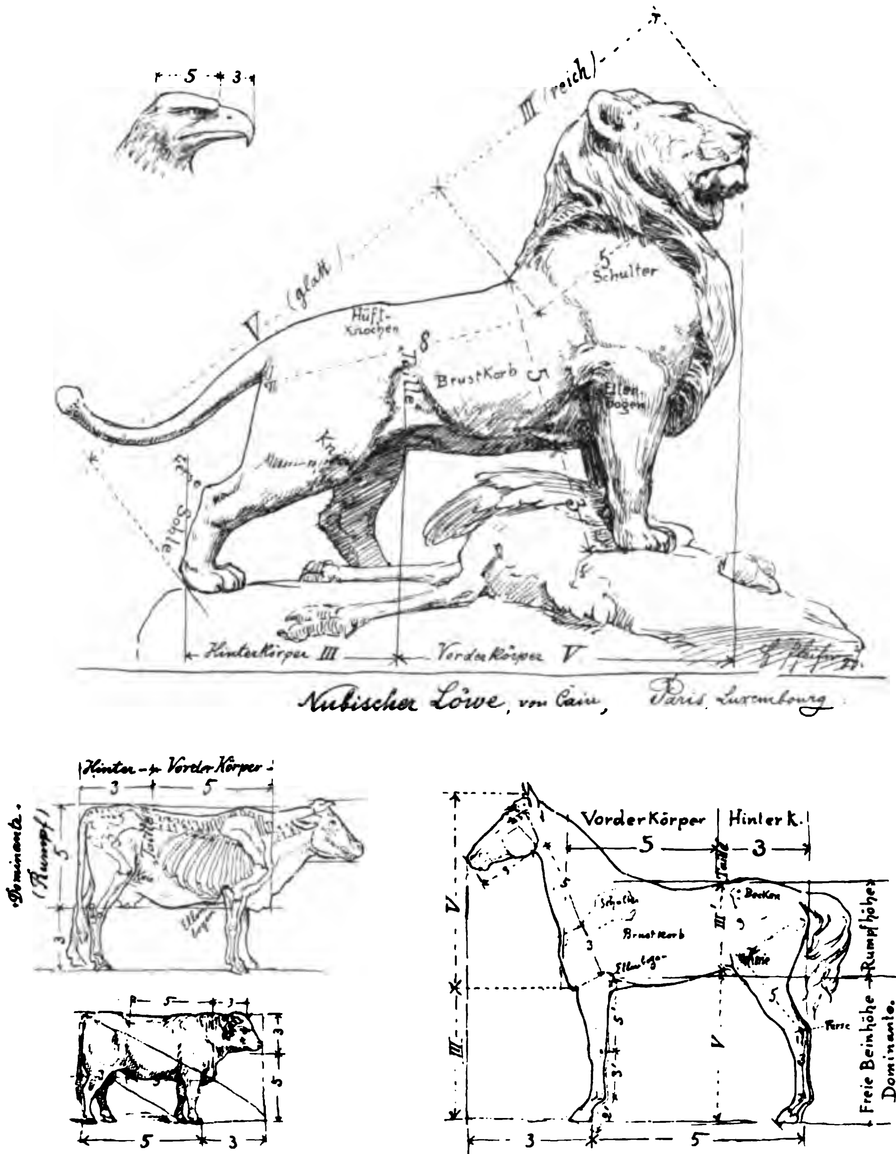
Auch die Tierwelt lieferte von jeher einen reichen Schatz von Vorbildern für das Ornament. Zunächft die Haustiere! Man erinnere fich wiederum der fein beobachteten ägyptifchen Malereien: Rind, Pferd, Hund, Katze, Ente etc., dann auch die wilden Tiere, Löwe, Schakal, Adler, Geier, Reiher, die vielen Fifcharten des Nils in fo treffender Charakteriftik, dafs der Zoologe fie noch heute genau beftimmen kann. 9. Motive des Tierreiches.

In der frühgriechifchen Ornamentik fpielt der Tintenfifch mit feinen acht Fangarmen, der Octopus, eine grofse Rolle, fpäter der Delphin u. f. w. u. f. w. Immer wieder aber können wir beobachten, dafs die einheimifchen Tiere dargeftellt wurden. Wie hätte es auch anders fein können, wenn fie verftändlich bleiben follten? Das natürliche Vorbild der oft verwendeten Schlangenlinie und Schlangenform ift in Fig. 4 [3]) gegeben.

[4]) Mit Benutzung einer Zeichnung von *A. Kull,* in: KIMMICH, K. Die Zeichenkunft. Leipzig 1900.

Daſs die Phantaſie auch phantaſtiſche Fabelweſen bildete, finden wir bei den ägyptiſchen Gottheiten, bei den Cherubim Meſopotamiens, bei den Centauren und

Fig. 6.



Man vergleiche die charakteriſtiſchen Proportionen des kraftvollen Löwen, des ſchnellfüſsigen Pferdes etc.

Die ſtarken Gegenſätze in den Proportionen der verſchiedenen Hunderaſſen ſind ſehr bezeichnend. Man denke nur an das langbeinige Windſpiel als Verkörperung der Windesgeſchwindigkeit (Beinlänge gröſser als Bruſthöhe) und an den kurz- und krummbeinigen „Dackel“ mit ſeinen maulwurfartigen Fähigkeiten des Wühlens und „Schliefens“ (Bruſthöhe gröſser als Beinlänge).

Sphinxen der klaſſiſchen Kunſt. Aber ſtets liegen Einzelformen aus der Tierwelt oder der menſchlichen Geſtalt zu Grunde.

In unſerer modernen Ornamentik dürfte den Tieren entſchieden ein breiterer

Spielraum gegönnt werden. Im Wohnhausbau namentlich den Haustieren, nicht nur dem »Wetterhahn« in der Windfahne.

Es mag wohl häufig an der mangelhaften zeichnerifchen Fähigkeit des heutigen Normalarchitekten liegen, dafs er fo felten zu diefen Motiven greift. Und doch würde ein eingehendes Studium der Tierformen, namentlich auch der inneren anatomifchen Zufammenhänge, dem künftlerifchen Empfinden für das Organifche in der Baukunft fehr zu ftatten kommen. Aber auch rein ornamental aufgefafst, kann z. B. ein heraldifcher Löwe oder ein heraldifcher Adler nur dann charakteriftifch und lebendig gezeichnet werden, wenn die Grundzüge des Knochengerüftes bekannt find (Fig. 5[4]). In Fig. 6 find nur wenige Beifpiele von den Proportionen der Tiere dargeftellt.

Es fei hier noch hingewiefen auf das für Künftler dargeftellte Werk von *M. Schaefer*: Tierformen. Vergleichende Studien über die Anatomie des Menfchen und der Tiere (Dresden 1899).

Fig. 7.



Eine unerfchöpfliche Fülle von Motiven für die herrlichften Farbenzufammenftellungen und die intereffanteften Linienführungen bieten uns die heimifchen, namentlich aber die tropifchen Schmetterlinge mit ihren in den zauberhafteften Farben fchillernden, mannigfaltig gezeichneten Flügeln dar. Man beachte die äufserft „pikante" Zeichnung des Oleanderfchwärmers in obiger Abbildung, welche von dem „modernen" Ornamentiften ohne weiteres abgefchrieben werden kann. Man erinnere fich ferner des ornamentalen Umriffes der Flügel des allbekannten „Schwalbenfchwanzes", der Farbenpracht des „Pfauenauges" u. f. w.

Ferner auf die wunderfchönen Vogelftudien in den fehr verbreiteten japanifchen Farbenholzfchnitten (fiehe Fig. 20), fowie auf die neueren Veröffentlichungen von Momentphotographien nach dem Leben, ganz befonders aber immer und immer wieder auf die Natur felbft.

Ornamentale Anwendungen gibt *G. Sturm* in feinem: Tierleben im Ornament (Stuttgart 1895); ebenfo *Verneuil* in: *L'animal dans la décoration* (Paris 1897), und *Seder* in feinem unvollendet gebliebenen Werke: Das Tier in der dekorativen Kunft (Wien 1893). Neuerdings hat der berühmte Naturforfcher *Haeckel* in feinen: Kunftformen der Natur (Leipzig u. Wien 1900) die bis dahin weniger bekannten Schönheiten der niederften Tierwelt weiteren Kreifen zugänglich gemacht; für die ornamentalen Bildungsgefetze find diefe oft geometrifch ftrengen Formen vielleicht noch wichtiger als für die unmittelbare ornamentale Anwendung, weil fie als Gegenftände zu wenig bekannt find, um ihrer Bedeutung nach verftanden zu werden.

Nehmen wir noch den unendlichen Reichtum an prachtvollen Farben und bizarren Formen der Infektenwelt (Fig. 7), fowie der Mufcheln und Schnecken hinzu, fo würden dicke Bände nicht ausreichen, um die ornamentalen Motive der Tierwelt erfchöpfend zu behandeln. 10. Infekten u. f. w.

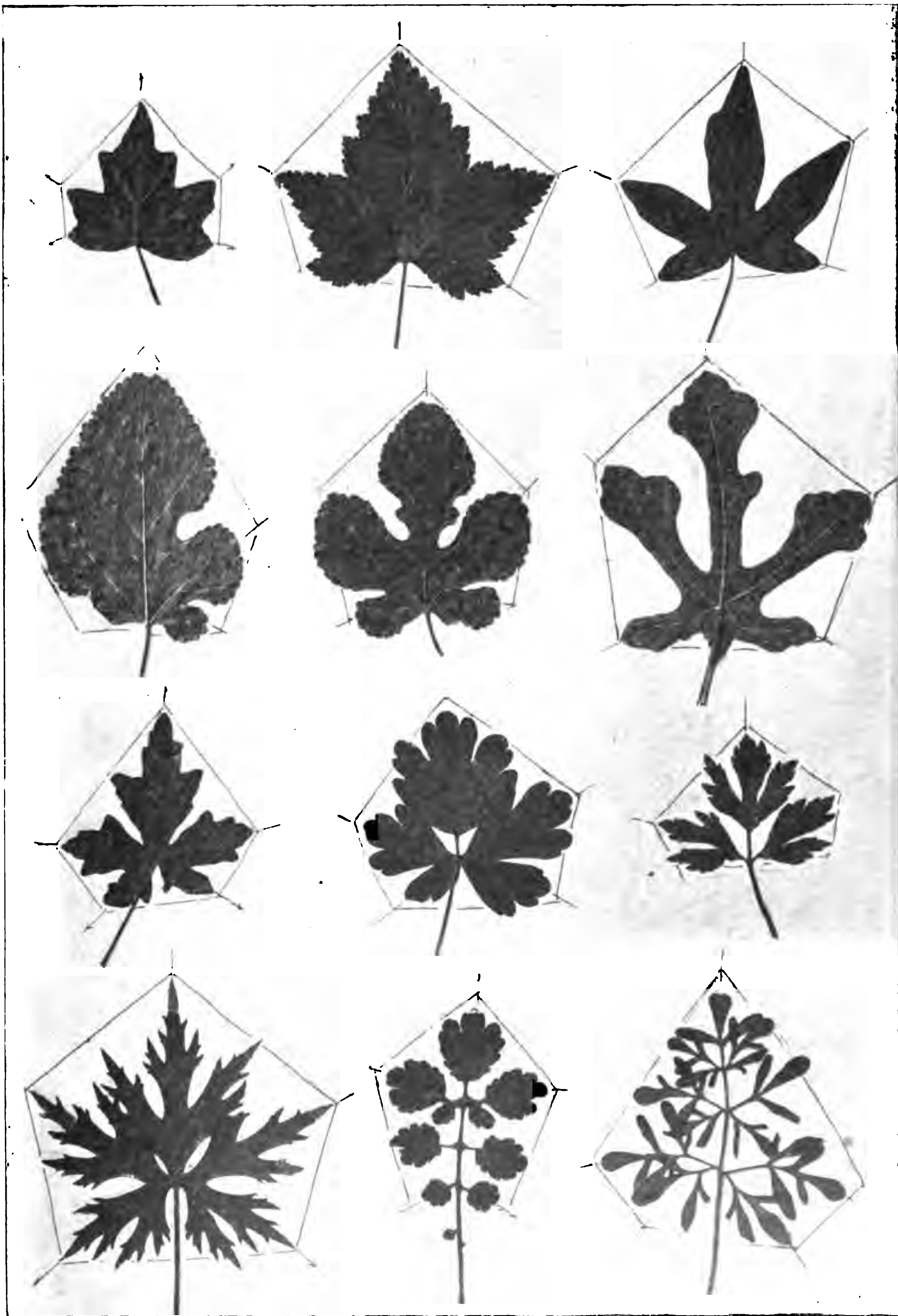
Eine gefchichtliche Abhandlung über die Tierformen im Ornament von den

Fig. 8.



Einige Variationen des einen Motivs: „Blattform im Fünfeck".

Fig. 9.



Einige Variationen des einen Motivs: „Blattform im Fünfeck“.

frühesten Anfängen bis in unsere Tage würde dann ebensoviele Bände füllen, und die Möglichkeiten der Anwendung für die Gegenwart und Zukunft würden in das Uferlose verlaufen.

Fig. 10.



Fig. 11.



Der Ansatz der Kreuzblume I ist durch die Vermittelung bei A im Sinne des organischen Wachstums empfunden, ebenso die Verjüngung des Schaftes.

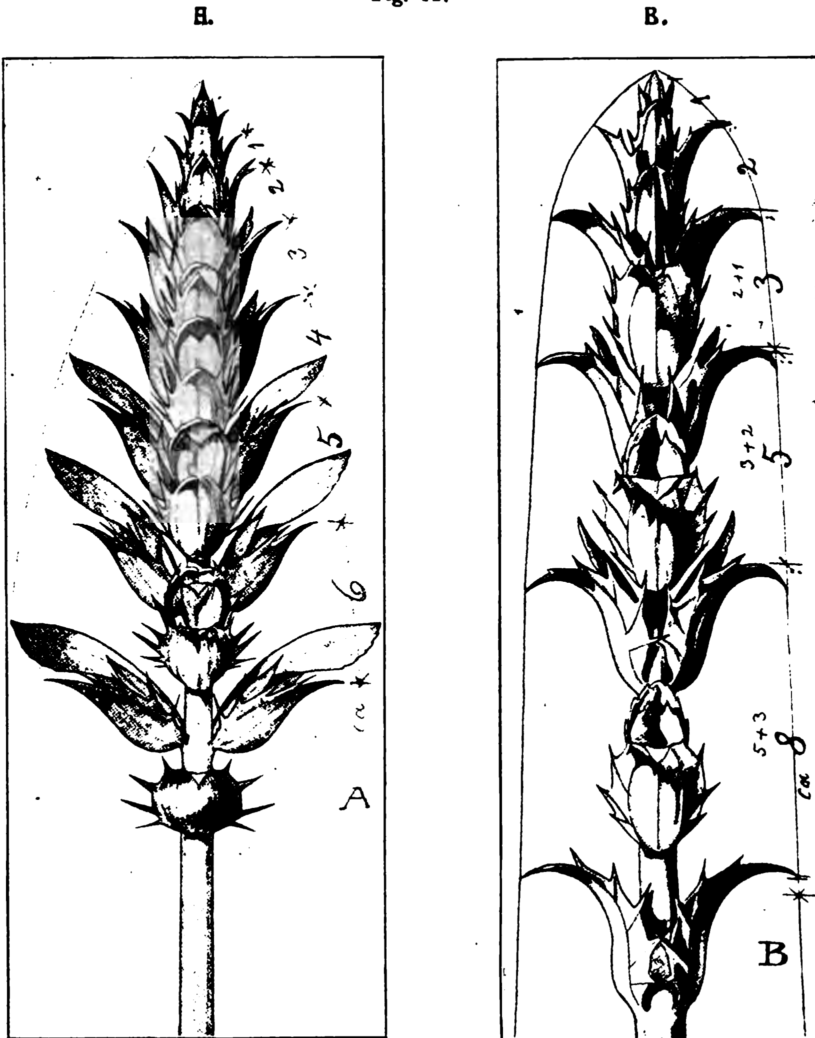
Die Kreuzblume II sitzt ohne Ueberleitung bei B hart auf der Giebelspitze und läfst auf einen weniger begabten Meister schliefsen.

11. Motive des Pflanzenreiches. Für das architektonische Ornament im engeren Sinne müssen wir den Formen des Pflanzenreiches eine noch gröfsere Bedeutung beimessen: auch hier gilt es, obwohl die Naturformen nicht ohne weiteres für die Zwecke der Architektur ver-

wendet werden können und obwohl das Nachahmen der fertigen historischen Pflanzenornamente bequemer ist als das Neuschaffen; ich wiederhole: auch hier gilt es, aus dem frischen Urquell zu schöpfen, nicht aus abgestandenen, stagnierenden Altwassern. Der lebendig sprudelnde Born der Natur wird nie versiegen; unerschöpflich ist die Fülle seiner Formen!

Fig. 12.

A. B.



Beispiele gesetzmässigen Feinerwerdens von Naturformen:

A: in der einfachen Zahlenreihe;
B: in der Verhältnisreihe des goldenen Schnittes,
an den Blütenähren des echten Bärenklaus (Akanthus mollis[5]).

Man vergleiche damit die gesetzmässige Abstufung der Grössen in vielen architektonischen Gliederungen, z. B. von Turmhelmen, deutschen Renaissancegiebeln u. s. w.

Für irgend eine Grundform, für irgend ein Thema, welches wir herausgreifen, finden wir in der Natur schier unendlich viele Variationen. Man vergleiche nur die 12. Blätter, Blüten, Früchte.

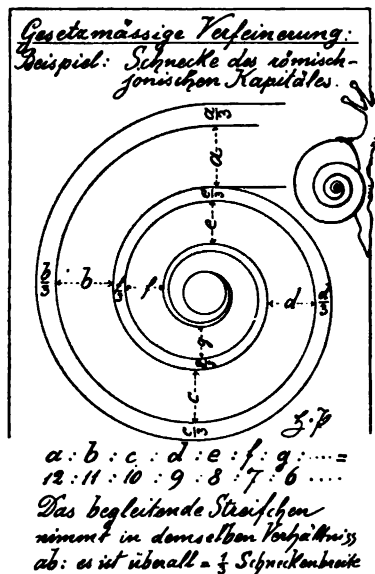
[5]) Mit Benutzung der Aufnahmen in: Meurer, M. Pflanzenformen. Dresden 1895.

wenigen Beifpiele des im Fünfeck gezeichneten Blattes in Fig. 8 u. 9; fie könnten fofort um viele andere vermehrt werden.

Ihre glanzvollfte Schönheit entfaltet die Pflanzenwelt in der Farben- und Formenpracht ihrer Blüten und Früchte. Die Dichter find nicht müde geworden, den zauberhaften Reiz des Blumenflors im Frühling zu befingen, und die Ornamentiften finden in ihm ftets frifche Anregung zu neuem Schmuck.

13. Organifches Wachfen. Es find aber nicht blofs die Formen und Farben der Pflanzen, welche uns als Vorbilder für ornamentale Entwürfe befchäftigen; fondern in faft noch höherem Mafse find es die Gefetzmäfsigkeiten des organifchen Wachfens, welche uns für den Organismus der Bauten und ihrer Ornamente wertvolle Winke geben.

Fig. 13.



Schneckenhaus als Vorbild aus der Tierwelt für die gefetzmäfsige Verfeinerung einer architektonifchen Schmuckform.

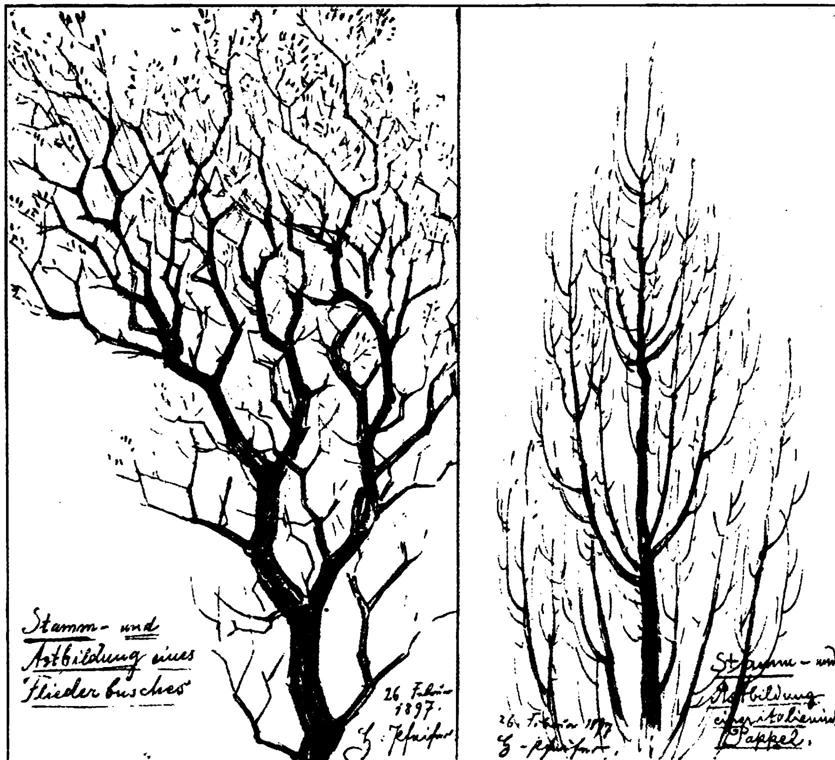
14. Organismus. Um nur einiges herauszugreifen: die Verbindung von Stamm und Wurzeln durch die verftärkenden fchrägen Ueberleitungen des Wurzelanfatzes vom wagrechten Erdboden zum lotrechten Stamm — Funktion der Bafis! Aehnlich die Vermittelung von Stamm und Aft! (Vergl. Fig. 10 und das Anwendungsbeifpiel in Fig. 11, S. 16.)

Dann die Verfeinerung des Mafsftabes der Veräftelungen und Einzelformen nach oben, ftets im gefetzmäfsigen Aufbau des Ganzen und feiner Teile (Fig. 14)! Ferner die gefetzmäfsige Einheitlichkeit der Formenbildungen innerhalb eines Organismus, und dabei doch die Freiheit der Anpaffung an beftimmte örtliche Verhältniffe! Die Regelmäfsigkeit in der Mannigfaltigkeit! Lauter Gedanken, welche unmittelbare Bedeutung für das Ornament und für die ganze Architektur befitzen (Fig. 12 bis 16)! Soll ein Werk von Menfchenhand denfelben Eindruck des organifch Einheitlichen hervorrufen, fo mufs an einem Gegenftande auch nur ein Geftaltungsprinzip, ein Grundideal durchgeführt fein, welches im Ganzen und in allen einzelnen Teilen wiederkehrt: Stileinheit! Gerade für die einheitlichen ftruktiven Grundlagen des Ornaments fehlt unferer Zeit fo oft die richtige Empfindung.

Für die plaſtiſche Behandlung des Pflanzenornaments ſind die mannigfaltigen Flächenbildungen der Blätter, Blüten u. ſ. w. zu beachten (Fig. 17 u. 18). Auſser der Lichtempfindung kann auch die taſtende Empfindung mancher Pflanzen ornamentalen Ausdruck finden (Fig. 19).

Wir müſſen es als ein entſchiedenes Verdienſt *Meurer*'s anerkennen, daſs er durch vertieftes Studium der Pflanzenformen und ihrer inneren Zuſammenhänge den Blick auf das Weſentliche im organiſchen Bau und Wachstum der Pflanzen gelenkt hat. Mag er auch manchmal in botaniſche Einzelheiten ſich verlieren; das ſchadet

Fig. 14.



Veräſtelungen des Fliederbuſches und der italieniſchen Pappel.

Am Fliederbuſch ſehen wir die äuſserſten feinen Veräſtelungen immer in derſelben Art der Gabelung wiederkehren, welche der Stamm zeigt.

So wiederholt ſich auch in den Zweiganſätzen der italieniſchen Pappel die ſchlank gekurvte Grundform des ganzen Zweiges. An der knorrigen Eiche ſtrecken ſich alle Aeſte in knorrigen Windungen hinaus und klingen ſchlieſslich im buchtigen Umriſs des Eichenlaubes in derſelben Tonart aus.

Wir finden an einem Baume immer nur eine Art der Aſtbildung, immer nur eine Tendenz der Formgeſtaltung, welche mit einer inneren Geſetzmäſsigkeit alle einzelnen Teile durchdringt und dabei doch jene groſse Freiheit des organiſchen Wachſens beſitzt, welche das Anpaſſen an die jeweiligen Verhältniſſe geſtattet.

nicht, weil er doch immer wieder auf das Charakteriſtiſche, künſtleriſch Anregende und Vertiefende zurückkommt.

Meurer's verdienſtvolle Werke: Pflanzenformen. Vorbildliche Beiſpiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze (Dresden 1895), worin beſonders das Studium des vorzüglichen erläuternden Textes empfohlen ſei; ferner *Meurer*'s: Pflanzenbilder. Ornamental verwertbare

Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner u. s. w. (Dresden 1897 ff.). Diese beiden Werke haben befruchtend gewirkt, auch in der Literatur der Ornamentik.

Die seit April 1904 erscheinende »*Encyclopédie artistique et documentaire de la Plante, publiée sous la direction de M. P. Verneuil. Publication mensuelle* (Paris)« verspricht eine vorzügliche Ergänzung

Fig. 15.



Sechs verschiedene Blattformen von einem Baum (Papier-Maulbeerbaum [6]).

Außer diesen schematisch dargestellten Typen kommen am Maulbeerbaum häufig noch stark unsymmetrische Blattbildungen vor, z. B. mit einer vollen und einer tief eingekerbten Blatthälfte, so dass man aus einiger Entfernung den Eindruck hat, als ob das Blatt angefressen wäre. (Vergl. Fig. 9 [S. 15] links oben.)

So scheint zunächst die Regel von der Einheitlichkeit der Formbildung an einem Organismus nicht zu stimmen. Und doch ist auch hier allen Blättern dieselbe Art der Rippenbildung und des gesägten Randes, sowie die gleiche Farbe und Rauhigkeit der Oberfläche, also ein einheitliches Gestaltungsprinzip gemeinsam, so dass der Gesamteindruck des Maulbeerbaumes doch wieder ein vollkommen einheitlicher bleibt.

Bekannter sind hier zu Lande die großen Verschiedenheiten der Blattformen des Efeus: die blühenden Zweige zeigen nur die vereinfachte breite Lanzettform, während der junge Efeu das bekannte fünfteilige Blatt mit schärferen oder stumpferen Zacken hat.

[6]) Faks.-Repr. nach: Meurer, a. a. O.

von *Meurer*'s Pflanzenbildern zu werden; ſie bringt groſse Photographien nach der Natur, gewiſſenhafte Zeichnungen der Wurzeln, Zweige, Blätter, Knoſpen, Blüten und Früchte und deren Strukturen, namentlich aber ſchöne farbige Tafeln.

E. Graſſet hat in »*La plante et ſes applications ornementales* (Paris 1896)« gute farbige Zeichnungen nach der Natur, gleichzeitig aber auch ſtiliſierte Anwendungen von teilweiſe fraglichem Werte gebracht.

Fig. 16.

A. B.



A: Zickzack- und Wellenlinie der Zweigbildung bei wechſelſtändiger Blattſtellung — Gleichgewicht.
B: Geradlinige Zweigbildung bei ſymmetriſcher Blattſtellung.
Ferner: ſchraubenförmige Zweigbildung bei Kletterpflanzen u. ſ. f.

Die Zickzack- und Wellenlinie liegt vielen Ornamenten der griechiſchen Vaſenmalerei zu Grunde und wird in den Rankenfrieſen der klaſſiſchen Kunſt zu höchſter Vollendung geſteigert.

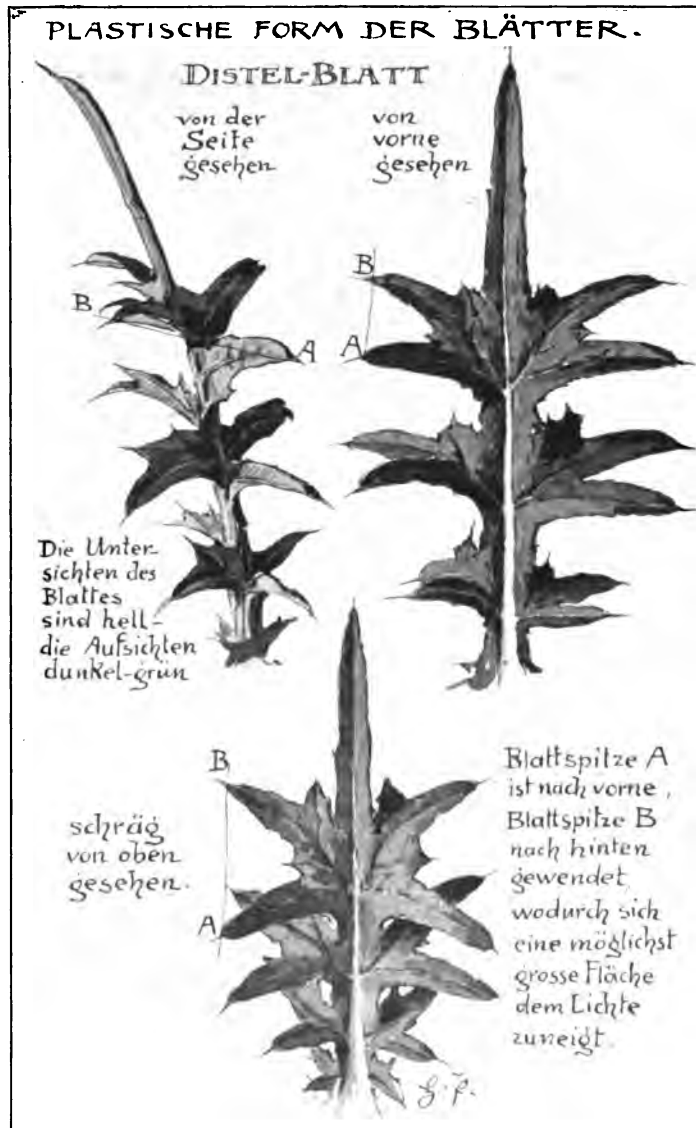
Noch mehr krankt das von *M. Gerlach* bereits früher herausgegebene Werk »Die Pflanze in Kunſt und Gewerbe (Wien 1887)« an einem Uebermaſs von Stiliſierungen.

Beſſer geht auf die praktiſchen ornamentalen Anwendungen ein das vorzüglich geſchriebene und gezeichnete farbige Werk: VERNEUIL, M. P. *Étude de la plante, ſon application aux induſtries d'art.* Paris 1903.

Aus der Fülle ähnlicher Erſcheinungen der neueren Zeit ſei noch erwähnt: GRAUL, R. Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Leipzig 1904 — und die groſse Zahl von Einzelveröffentlichungen in den kunſtgewerblichen und architektoniſchen Zeitſchriften.

15. Japanismus. Wir dürfen nicht unterlaffen, des mächtigen Einfluffes zu gedenken, welchen der aufserordentliche japanifche Naturfinn durch feine erftaunlich richtig mit dem Pinfel gezeichneten Blätter- und Blütenzweige auf die Auffrifchung des europäifchen Ornaments ausübte. Die Knappheit des Ausdruckes jener keck aufgefafsten japanifchen Naturausfchnitte ift geradezu verblüffend (Fig. 20 [9]).

Fig. 17.



16. Anwendungen. Wir dürfen uns aber auch nicht verhehlen, dafs in der neuen Bewegung noch ein grofses Stück Arbeit zu tun ift. An fchönen Vorbildern und an guten Ornamenten fehlt es wahrlich nicht; fie find im Ueberfluffe vorhanden. Aber es fehlt noch fo oft die finngemäfse Anwendung und namentlich auch die ebenfo wichtige Weglaffung eines Ornaments an der rechten Stelle. Wieviele von den male-

rifchen Reizen der Naturform müffen geopfert werden, wenn wir fie in irgend ein Ausführungsmaterial, für einen beftimmten praktifchen oder äfthetifchen Zweck übertragen. Mit der blofsen Naturaliftik ift da noch nichts erreicht.

Dies fehen wir deutlich an den photographifchen Naturaufnahmen in: GERLACH, M. Feftons und dekorative Gruppen aus Pflanzen und Tieren und Geräten (Wien 1895), welche trotz ihrer Naturtreue wirkungslos find, obwohl fie bereits mit dekorativer Abficht »geftellt« find.

Doch davon fpäter in der Kompofitionslehre!

Hier fei vorweg nur als Beifpiel, welches zeigen foll, wie die Beobachtung des organifchen Lebens der Pflanzen zu organifchen Formen des Ornaments führen kann, der berühmte fiebenarmige Leuchter von Mailand[7]) angeführt (Fig. 21). Da ift nicht eine dekorative Form an ein ftarres konftruktives Gerüft geklebt, auch nicht die naturaliftifche Darftellung eines Baumes verfucht, fondern aus der Naturerinnerung (Fig. 22, nebft Erläuterung) und dem Gefühl für ornamentale Linien- 17. Stilifierte Zweige.

Fig. 18.



Beifpiel der plaftifchen Flächenbildungen eines Blattes [8]).

Ueberfchlag eines gewellten glattrandigen Blattes, fchräg von unten gefehen (italienifcher Aaron).

führung ift ein organifches Kunftwerk entftanden, in welchem die Gefetzmäfsigkeit des natürlichen Wachfens fichtbar wird. Gerade durch das Vermeiden einer nüchternen Naturaliftik und durch das ornamentale Ueberfetzen ift hier mit ftarkem Stilgefühl eine bedeutendere Wirkung erzielt, als fie durch den naturgetreueften Abgufs von Zweigen erreicht werden könnte. Der Naturabgufs eines Aftes ift eben kein Kunftwerk, und wäre er noch fo tadellos gelungen.

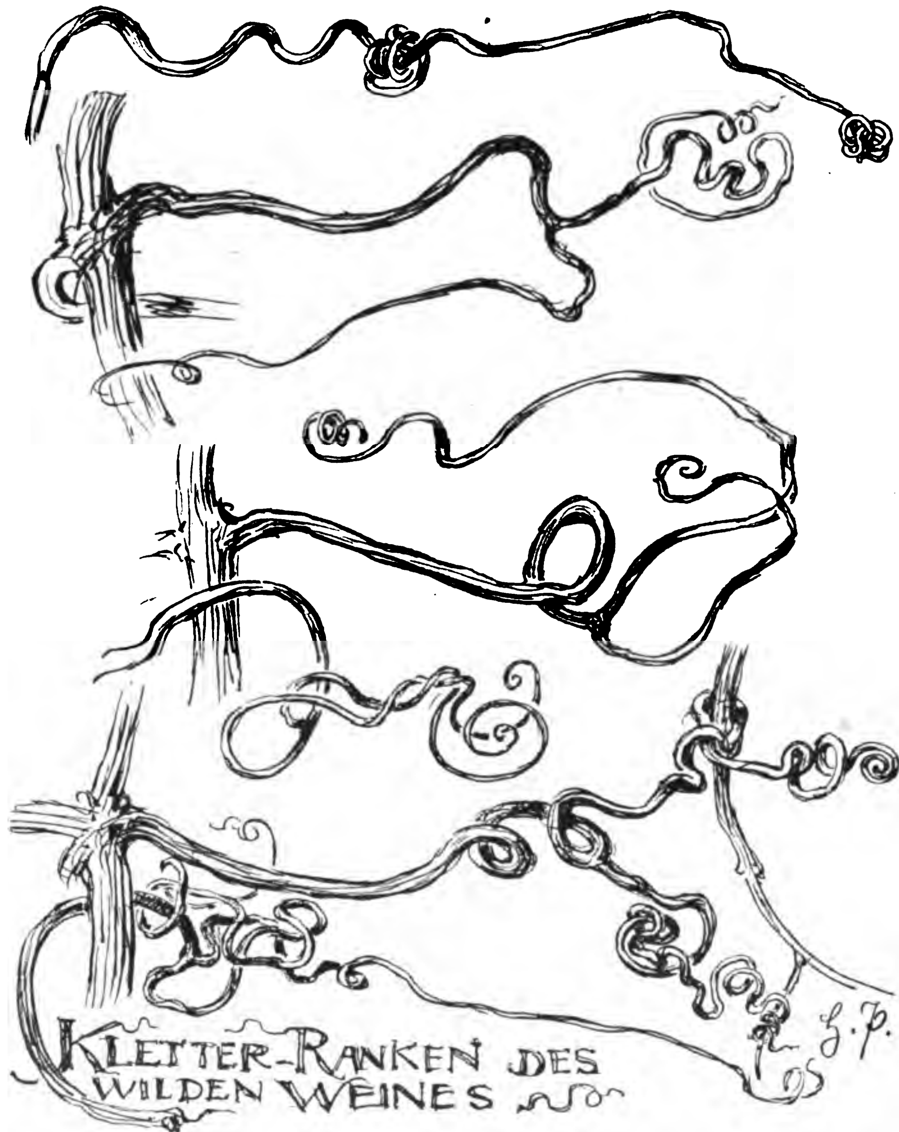
Einige Beifpiele von Gefetzmäfsigkeiten des organifchen Wachfens und von freieren Formenbildungen, welche als Grundlagen für die Stilifierung von Ornamenten befondere Bedeutung haben, folgen noch in Fig. 23 bis 25. 18. Gefetzmäfsigkeiten.

7) Wird auch als »Baum der Jungfrau« bezeichnet. Er darf höchftwahrfcheinlich als Meifterwerk der niederdeutfchen Kunft gelten und ift wohl um das Jahr 1200 (vielleicht in Hildesheim oder Braunfchweig) entftanden. — Vergl.: LÜER, H. & M. CREUTZ, Gefchichte der Metallkunft. Stuttgart 1904.

8) Verkleinerung einer Tafel in: MEURER, a. a. O., wo im Text die fchönen Anwendungen diefes fchlichten Blattes im klaffifchen Ornament als Kontraftform des reichen Akanthusblattes ausführlicher behandelt find. — *Meurer*'s Pflanzenformen gelten mit Recht in Zeichnung und Text als muftergültige, gediegene Grundlage für die Pflanzenornamentik.

19. Einheimische Pflanzen. Als Motive brauchen wir uns nicht erſt die ſeltenſten Orchideen aus Braſilien oder aus dem Treibhauſe zu holen. Die allerſchönſten Vorbilder wachſen auch hier zu Lande überall wild am Wege. Wir müſſen nur die Augen aufmachen, dann finden wir in den unſcheinbarſten Kräutern und Blumen die entzückendſten Muſter

Fig. 19.



Als Vorbild lebendig bewegter „empfindender“ Linien können die Ranken der Kletterpflanzen gelten. Gleichſam mit der taſtenden Empfindung eines Fühlers oder eines Fangarmes ſtrecken ſie ſich elaſtiſch vor, um einen feſten Halt zu finden, an dem ſie ſich anklammern können. Dieſe Empfindung kommt in den ſchlangenartig bewegten Kletterranken der Weinrebe, der Wicke, des Kürbis und anderer Kletterpflanzen deutlich zum Ausdruck. Mit erſtaunlicher Kraft ſchlingen ſie ſich wie eine Boa conſtrictor um den gefundenen Aſt, oder, wenn ſie keinen Halt finden, wenden ſie ſich zurück und ringeln ſich ſchließlich um den eigenen Körper. — Dürer hat in ſeinen Randzeichnungen ähnlich bewegte Schnörkellinien mit entzückender Friſche hingeſchrieben.

für Stiliſierungen in Form, Farbe und Bewegung. Immerhin können wir, namentlich für ornamentale Linienführungen, aus allen Pflanzenformen Anregungen gewinnen.

Z. B. bieten für wellige Linien die Algen des Meeres ſchöne Vorbilder (Fig. 26 u. 27).

Das Blatt, die Blüte, die Frucht, die Ranke, den Baum im hiſtoriſchen Ornament von den erſten Anfängen bis heute zu verfolgen, würde eine noch umfangreichere Arbeit ſein als die bei der Tierwelt erwähnte.

20. Motive des Mineralreiches.

In ganz geringem Maſse ſteuert das Mineralreich zu dem natürlichen Motivenſchatz des Ornaments bei. Es liefert uns zwar im weiſsen Marmor das edelſte Material für plaſtiſche Ornamente, und in den polierten bunten und geaderten Marmorarten fertige ornamentale Zeichnungen von intereſſanter Linienführung und

Fig. 20 [9]).



meiſtens harmoniſcher Farbe, ferner in feinen Metallen, Tonerden u. ſ. f. die wertvollſten Stoffe. Aber »Motive« gibt es uns faſt gar nicht. Selbſt die Kriſtallformen kommen wenig in Betracht.

21. Eisblumen.

Vielleicht wären hier die aus Kriſtallen ſich bildenden winterlichen »Eisblumen« an den Fenſterſcheiben zu erwähnen, welche in ihren oft bizarren Formen für Flächenſchmuck ſehr gute Verwendung finden könnten (Fig. 28).

22. Erde und Weltall.

Die vier Elemente — im früheren Sinne — Feuer, Waſſer, Luft und Erde liefern eine unermeſsliche Fülle von Vorbildern und Anregungen zu ornamentalem Schaffen in Form und Farbe: die lebhaft lodernden Flammen, die weichen Linien

9) Nach einem japaniſchen Farben-Holzſchnitt.

des Rauches, die gekräufelte Meereswelle, die wundervollen Wolken des Abendhimmels und fchliefslich die ganze Landfchaft!

23. Landfchaft im Ornament. Ueber die Landfchaft im Ornament mögen einige Bemerkungen, welche teilweife der Kompofitionslehre vorausgreifen, hier im Zufammenhange gebracht werden. In den pompejanifchen Wandmalereien finden wir kleine landfchaftliche

Fig. 21.



Siebenarmiger Leuchter im Dom zu Mailand.

Eines der fchönften Beifpiele der ornamentalen Anwendung von Stamm- und Aftbildung mit doppelt gekurvten Zweigen (vergl. Fig. 22). Die Doppelkurve des Aftes ift hier mit feltenem Schönheitsfinne zur Ueberleitung von der lotrechten Richtung des Stammes zur lotrechten Richtung der feitlich angeordneten Kerzen benutzt und zeigt ebenfo wie der Stamm in der Verfeinerung der Dicke nach oben eine fcharfe Beobachtung des organifchen Wachfens; man könnte im Vergleiche z. B. mit einem Tannenbäumchen gewiffermafsen die unteren Aefte als vierjährig, die nächftoberen als dreijährig u. f. w. anfehen. (Vergl. Art. 17, S. 23.)

Darftellungen, meift einfarbig, gelb in gelb oder braun in braun, als dekorative Friefe in die Gefamtkompofition der Wand eingefügt. Sie wollen keine felbftändigen

Kunſtwerke, ſondern nur leicht belebte farbige Flächen ſein, weshalb die Stiliſierung in einem Farbenton wohltuend berührt.

Ganz anders ſind dagegen in einigen kleineren pompejaniſchen Häuſern, welche für einen wirklichen Garten nicht genügende Grundfläche hatten, die dekorativen Gartenproſpekte für den Durchblick von Atrium und Periſtyl an der Abſchluſswand gemalt: grünes Laubwerk in naturaliſtiſcher Schattierung, bunte Blumen und blauer Himmel ſollen uns den Eindruck der Wirklichkeit vortäuſchen.

Noch heute liebt der Italiener in Lichthöfen die Wandflächen mit gemalten weiten Ausblicken auf das blaue Meer und ſeine ſchönen Ufer oder mit etwas theatraliſchen Perſpektiven von Säulenhallen und Paläſten zu ſchmücken, um den Raumeindruck zu erweitern. Die Landſchaft iſt dann nicht mehr Beſtandteil eines Ornaments, ſondern ſelbſtändige Wanddekoration.

Als ornamentales Kontraſtmittel, als farbiger Fleck ſozuſagen, tritt die Landſchaft mit Staffage oder die figürliche Darſtellung mit landſchaftlichem Hintergrunde

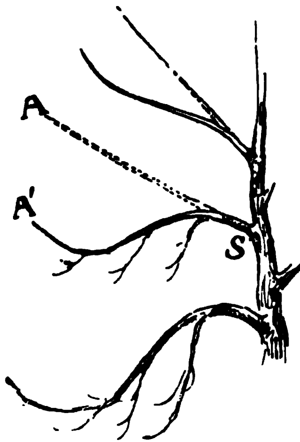


Fig. 22.

Im allgemeinen haben die Aeſte das Beſtreben, dem Lichte zu, alſo in der Regel ſchräg nach oben, zu ſtreben, z. B. in der Richtung SA. Durch das eigene mit den Jahren wachſende Gewicht des Aſtes und des Laubes wird er jedoch etwas nach unten gezogen, und ſo ergibt ſich häufig, weil die Spitze doch wieder nach oben dem Lichte zuſtrebt, die doppelt gebogene Kurve SA', welche wir an alten Roſskaſtanien oder an freiſtehenden Fichten u. ſ. w. häufig tief herabhängend finden. Eine ornamentale Anwendung dieſer Art von Aſtbildung iſt in Fig. 21 dargeſtellt.

Man denke auch an die doppelt gekurvten Arme der großen Meſſing-Kronleuchter der ſpäteren deutſchen Renaiſſance.

wieder in der Renaiſſance auf, zur Belebung von Flächenteilungen, dann beſonders ſchön im franzöſiſchen Barock, z. B. die ornamental blau in blau oder rot in rot gehaltenen landſchaftlichen Füllungen in den von *François Boucher* bemalten Täfelungen des Schloſſes zu Fontainebleau.

Im modernen Ornament werden einzelne Teile des Landſchaftsbildes gern in friesartigen Feldern verwendet, wirken aber meiſtens nur bei kraftvoller Flächen- und Farbenſtiliſierung günſtig.

Auch die moderne Kunſtverglaſung hat die Landſchaft in den Bereich ihrer Motive hereingezogen und bei entſprechender flächenhafter Stiliſierung durch die lebensvollen Opaleſzentgläſer in Verbindung mit guter Bleiteilung nicht nur glanzvolle, ſondern auch ſtiliſtiſch befriedigende Wirkungen erzielt.

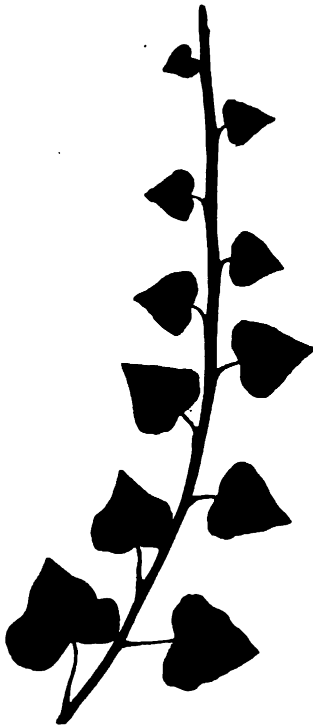
Für die Wanddekorationen birgt die Landſchaft groſse Gefahren in ſich, und ſie muſste ſchon von Stiliſten wie *Puvis de Chavannes* oder wie *Ludwig Dill* gemeiſtert werden, um etwa gobelinartig — im Charakter der Wandfläche — zu bleiben und nicht perſpektiviſche Löcher in den harmoniſchen Zuſammenhang der Wand zu reiſsen. Ausführlicher davon in der Kompoſitionslehre.

24. Geſtirne. Der geſtirnte Himmel hat ſchon die Aegypter und Griechen zu ihren Sterndecken begeiſtert. Sonne, Mond und Sterne und die Kometen waren ferner ſeit dem Mittelalter ein beliebter Schmuck der Sonnen- und Monumentaluhren.

Neuerdings hat *Franz Stuck* im Muſikſaal ſeiner Villa den tiefblauen nächtlichen Himmel mit goldenen Sternen, in kräftiger Stiliſierung und mit der ornamentalen Zeichnung der Planetenbahnen und des Tierkreiſes als ſtimmungsvollen Deckenſchmuck dargeſtellt [10]).

Die berühmte Decke im Schloſs Hohenſchwangau mit dem zur Nachtzeit leuchtenden, wandernden Mond und den glitzernden Sternen hat etwas Theatraliſches trotz

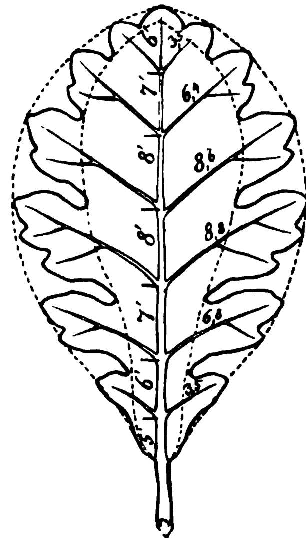
Fig. 23.



Efeuranke. (Naturaufnahme.)

Man beachte das geſetzmäſsige Zunehmen der Blattgröſsen von den winzigen Anſätzen der jüngſten Triebe bis zum ausgewachſenen Blatt. Ebenſo das geſetzmäſsige Stärkerwerden einer Fichte oder einer Eiche mit den Jahresringen, von den jüngſten Zweigſpitzen durch die Aeſte und den Stamm bis zu dem Wurzelanſatz!

Fig. 24.



Blatttypus einer Eichenart [11]).

Geſetzmäſsiges Zu- und Abnehmen der Längen und Breiten: Anſchwellen und Abſchwellen einer Form.

der angeſtrebten Naturwahrheit oder vielleicht gerade wegen der übertriebenen Naturaliſtik. Wir finden immer wieder, daſs die möglichſt getreue Nachahmung der Natur allein noch nicht einen vollendeten künſtleriſchen Eindruck verbürgt.

25. Lineare Motive. Wir dürfen nicht vergeſſen, daſs es auſser den unmittelbaren Vorbildern der Natur noch andere Grundformen gibt, welche erſt in der Phantaſie des Menſchen entſtehen, alſo erſt mittelbar der Natur angehören. Zunächſt das geometriſche

10) Farbige Veröffentlichungen davon in: Kunſt und Handwerk, Zeitſchr. d. bayer. Kunſtgewb.-Ver. 1898—99.

11) Mit Benutzung einer Zeichnung in: Meurer, a. a. O.

Linienfpiel des Zickzacks[12]), des Schachbrettmufters, der mannigfaltigen Kreuz- und Sternfiguren — befonders beliebt in der maurifchen Kunft — die zahllofen Kombinationen von Geraden, Kreifen, Spiralen und freien Kurven.

Es läfst fich nicht leugnen, dafs durch ein gefchicktes Linienfpiel mit Zuhilfenahme der Kompofitionsmittel, des Kontraftes, des Rhythmus, der Symmetrie u. f. f. und namentlich mit Zuhilfenahme der Farbe ganz gewaltige Effekte erzielt werden können und erzielt worden find, von den einfachften linearen Töpferornamenten der vorgefchichtlichen Zeit bis zu den raffinierteften modernen Ornamenten der »reinen Linie«. Man denke z. B. an die Geometrifierung der Ornamente durch *P. Behrens.*

Lionardo da Vinci empfahl, für die Erfindung neuer Linienornamente die Mufter der Mauerriffe zu ftudieren. Die alten Finnen beobachteten die Linien des brüchigen Eifes, wenn fie nach neuen Textilornamenten fannen. Der japanifche Maler *Hokufai* nahm die Spuren der Vogelkrallen im Sande als Vorbilder zu feinen textilornamentalen Entwürfen. Und unfere modernen Ornamentiften verwenden die fich kräufelnden Linien des auffteigenden Zigarrenrauches, die welligen und zitterigen Linien von Spiegelungen auf fanft bewegtem Waffer, die fchleierartigen

Fig. 25.



Abnahme der Gröfsen im Verhältnis des „goldenen Schnittes".

(Vergl. auch Fig. 8, S. 14.)

Figuren, welche ein in ein Glas Waffer geträufelter Tintentropfen hervorruft, die kaleidofkopartigen Figuren, welche fich durch mehrfache Spiegelung einfacher Motive ergeben, und vieles andere.

Der ausdrucksvollen Linie hat *Walter Crane* fein ganz vorzügliches Werk »*Line and Form*« (London 1900) gewidmet. Es ift wohl das Befte, was bis jetzt über die Sprache der Linie und ihre Anwendung gefchrieben und augenfällig gezeichnet worden ift, und müfste von jedem ftudiert werden, der fich mit Ornamentik befafst. In fehr guter deutfcher Ueberfetzung ift es erfchienen unter dem Titel »Linie und Form von Walter Crane (Leipzig 1901)«. Allerdings geht *W. Crane* dabei immer wieder von der Natur aus oder kommt auf fie zurück, und das ift gut. Denn ein Ueberwuchern der »reinen Linie«, namentlich der willkürlichen, nervöfen »perfönlichen« Linie »des gereizten Regenwurmes« wirkt unerträglich. Man denke an jene Faffaden, welche von unten bis oben mit launifchen, fprunghaften Linien überzogen, förmlich wie behext oder verrückt ausfehen.

[12]) Schon in Art. 7 (S. 6) wurde darauf hingewiefen, dafs jene fcheinbaren primitivften Linienornamente doch nicht die urfprünglichften waren, fondern bereits eine weitere Entwickelungsftufe bedeuten.

Fig. 26.



Rosafarbige Alge aus der Nordsee.

Fig. 27.



Grüne Alge aus der Nordsee.

Algen aus der Nordsee, auf Papier getrocknet.

In den durchsichtigen Blättern in Fig. 26 spricht sich ihre wässerige Heimat deutlich aus. Die Wellenflächen der Blätter haben sich beim Pressen übereinander gelegt und die dunkleren Stellen erzeugt. Wie die reich bewegten Wellenlinien der unten abgebildeten Alge, so wirken viele Pflanzen des Meeresgrundes stark ornamental, teilweise phantastisch [13]).

[13]) Vergl.: Belet, E. *La Végétation sous-marine, Algues et Goëmons. Applications décoratives.* Paris 1900.

Ebenſo unerträglich aber wirkt ein Pflanzenornament, wenn es ſich vordrängt und die Alleinherrſchaft an ſich reiſsen will, weil es dann aus der ihm zugewieſenen begleitenden Rolle fällt.

Immerhin iſt der künſtleriſche Wert der ornamentalen Linie nicht zu unter-

Fig. 28.



Natürliches Flächenornament.

Die Kriſtalle ſchieſsen auf der Ebene der Glasſcheibe büſchelförmig auseinander, und zwar mit ungleicher Geſchwindigkeit. Ihre Vorwärtsbewegungen hören auf, wenn ſie gegen einen ſchneller gewachſenen, ſchon vorhandenen „Aſt“ ſtoſsen, oder erlahmen vorher, wenn nicht genügende Feuchtigkeit oder Kälte vorhanden iſt. Aber niemals kommen Ueberſchneidungen vor, wie etwa bei den perſpektiviſchen Verkürzungen der plaſtiſchen Blattüberſchläge einer Pflanze.

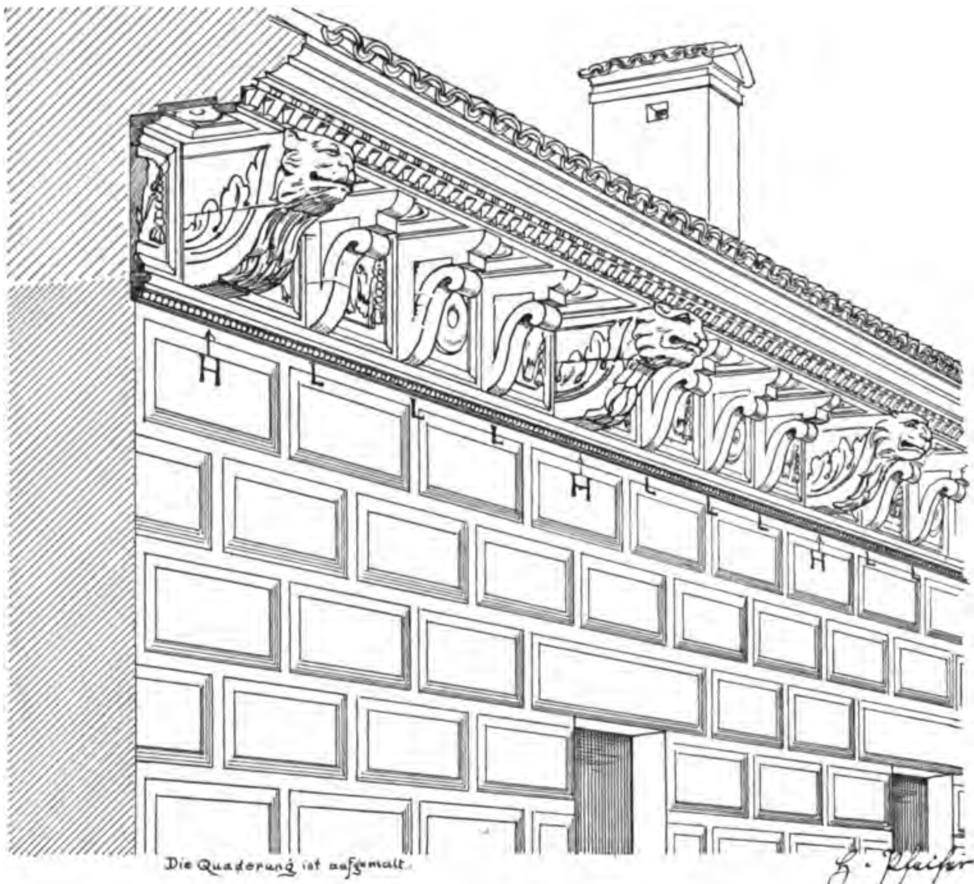
schätzen und kann sehr wohl noch zu künstlerischen Neubildungen gesteigert werden. Nur möge sie fernerhin bewahrt bleiben vor dem freibeuterischen Missbrauch durch phrasenhafte Modejäger!

26. Menschliche Erzeugnisse als Motive: Konstruktionsmotive.

Nun finden aber auch die Erzeugnisse der Menschenhand wiederum im Ornament zahlreiche Anwendung.

Für den Architekten sind am wertvollsten jene, welche unmittelbar aus einer Konstruktion sich ableiten lassen. Ich erinnere an den rhythmischen Schmuck

Fig. 29.



Vom Palazzo al Giardino in Sabbioneta bei Mantua.

Hölzernes Hauptgesims mit verschieden grossen Balkenköpfen.

H = Hauptgebinde; L = Leergebinde.

Die Konstruktion bildet die Grundlage für den ornamentalen Rhythmus —◡◡◡—◡◡◡—◡◡◡. Die auf den glatten Verputz gemalte Quaderung wirkt unbefriedigend. Vergl. dagegen die in Fig. 72 dargestellte ornamentale Uebersetzung der Quaderteilung in Fassadenmalerei und das in Kap. 2 hierüber Gesagte!

der vorspringenden Dachbalken- und Sparrenköpfe als Grundlage des Konsolengesimses (vergl. die ästhetische Uebersetzung der konstruktiven Grundlage von Hauptgebinde und Leergebinde in Fig. 29); ferner an die ornamentale Ausnutzung des Fugenschnittes, z. B. in flechtwerkähnlicher Behandlung an den Gurtbogen der Stiftskirche zu Innichen (Fig. 30 — eingehender behandelt in: Architektonische Rund-

ſchau 1904, S. 94 ff.). Etwas gekünſtelt wirken die komplizierten Stoſsfugenlinien der Keilſteine an einigen mauriſchen Hufeiſenbogen, harmonieren aber mit dem übrigen Linienſpiel jener Bauten.

Reiche ornamentale Linienwirkungen ergeben ſich im Fachwerkbau durch geſchickte Verteilung der Balken, Schwellen, Ständer und Streben. Im Ständerbau Südtirols ſind die Streben und Kopfbänder häufig aus rein ornamentalen Gründen durch zwei ſchwächere Hölzer erſetzt, welche ſich in reicheren Figuren durchſchneiden.

Viele »aufgedoppelte« Haustüren aus dem XVIII. und Anfang des XIX. Jahrhunderts zeigen in einfachſter handwerklicher Herſtellung ſchöne Stern- und Rautenmuſter, welche nur durch gleichmäſsigen Schrägſchnitt der profilierten Aufdoppelungsbretter erzielt und durch Farbenunterſchiede in der Bemalung zu einer reichen Wirkung geſteigert wurden (Fig. 31).

Gerade dieſe aus dem Handwerke ſich ergebenden Konſtruktionsornamente — wohl zu unterſcheiden von ornamentierten Konſtruktionen! — ſind für den

Fig. 30.



Flechtwerkähnlicher Fugenſchnitt in der Stiftskirche zu Innichen im Puſtertal (Tirol).
(XII. Jahrhundert.)

Wohnhausbau von gröſster Bedeutung. Mit dem erneuten Studium der volkstümlichen Bauweiſe wird ihnen mit Recht wieder ein erhöhtes Intereſſe entgegengebracht.

An einſchlägiger Literatur ſei erwähnt:

Das Bauernhaus im deutſchen Reiche und in ſeinen Grenzgebieten. Herausgegeben vom Verbande Deutſcher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Dresden 1901—04.

Das Bauernhaus in Oeſterreich-Ungarn. Herausg. vom Oeſt. Ing.- u. Arch.-Verein. Dresden 1901 ff.

Das Bauernhaus in der Schweiz. Herausg. vom Schweiz. Ing.- u. Arch.-Verein. Dresden 1901 ff.

DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg (Wien), enthält gute groſse Abbildungen, viele farbig.

SCHWINDRAZHEIM, O. Deutſche Bauernkunſt. Wien 1904.

AUFLEGER, O. Bauernhäuſer aus Oberbayern. München 1900—01.

ZELL, F. Volkskunſt im Allgäu. München.

Volkskunſt und Volkskunde. Monatsſchrift des Vereins für Volkskunſt und Volkskunde in München. Erſcheint ſeit 1903.

SOHNREY, H. Kunſt auf dem Lande. Bielefeld 1905.

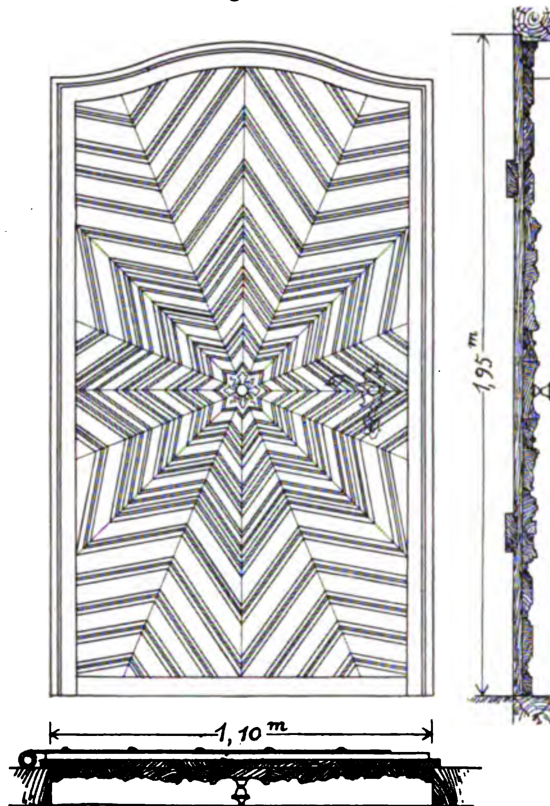
Ferner vieles zerftreut in den jetzt von faft allen Gauen Deutfchlands erfcheinenden Veröffentlichungen der Bau- und Kunftdenkmäler, welche allerdings in Text und Abbildungen fehr verfchiedenwertig find.

27. **Monumentale Konftruktions-motive.**

Aber auch die monumentalen Konftruktionen können den Anftofs zu ornamentaler Weiterbildung des konftruktiven Grundgedankens geben. So ift das reiche Linienfpiel der fpätgotifchen Netzgewölbe doch konftruktiv nicht begründet. Es ift hervorgegangen aus dem früheren rein konftruktiven Rippengewölbe durch das Bedürfnis nach gefteigerten, reicheren Effekten (fiehe Fig. 66).

Die Linienführungen der grofsen modernen Eifenkonftruktionen von Bahnhofshallen, Brücken u. f. w. werden — ohne Schädigung der Feftigkeit — fo angeordnet,

Fig. 31.



Aufgedoppelte Haustür von einem Bauernhaus im Unterinntal (Tirol).

Beifpiel handwerklicher Ornamentmotive. — Die Sternform kommt durch die verfchiedenfarbige Bemalung der Bretter und der Profile in Weifs, Grün u. f. w. noch beffer zur Geltung [14]).

(Siehe Text S. 33.)

dafs fie in ihrem Zufammenhang gefällige Wirkungen ergeben, alfo ohne Zutat von angeklebten »Ornamenten«, felbft fchon gewiffermafsen ornamental, d. h. fchmückend wirken. Als Gegenbeifpiel fiehe Fig. 32 [15]).

Sehr häufig läfst fich durch künftlerifchen Sinn aus der einfachften Aufgabe ein ornamentales Motiv finden und entwickeln, aus der Not eine Tugend machen.

[14]) Eine fchöne farbige Veröffentlichung von aufgedoppelter Tür mit Rautenformen findet fich in: SCHWINDRAZHEIM, O. Deutfche Bauernkunft. Wien 1904. Taf. 2. — Vergl. auch ähnliche Türen in: DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J.

[15]) Fakf.-Repr. nach: *Encyclopédie d'arch.* 1889—90.

Ein ſchönes Beiſpiel der ornamentalen Durchbildung eines konſtruktiven Grundgedankens bietet Fig. 33[16]), ein ſchmiedeeiſernes Gittertor in Gelnhauſen, entworfen von *Linnemann.* Der eigenartige Linienreiz iſt hier aus den Forderungen der Konſtruktion abgeleitet und berührt uns deshalb ſo »echt«. Die ganze Laſt eines jeden der beiden Flügel iſt auf ſeine Drehzapfen übertragen etwa im Sinne eines Kranes mit ſchrägem Auslegerarm; an dieſen ſind die lotrechten Stäbe des unteren Dreieckes

Fig. 32.



Teilſtück der Decke des groſsen Börſenſaales zu Antwerpen[15]).

Wirkungsloſe und ſtörende Ornamente. Die dünnen ſchmiedeeiſernen Gitter unter dem Dachlicht werden vom Lichte aufgezehrt — „gefreſſen". Einfache, klare Konſtruktionsformen in ſchöner Linienführung ohne Ornamente wären hier vorzuziehen.

(Siehe Text S. 34.)

ſo angebunden, daſs er oben leichter wird. Die vom Rankenwerk teilweiſe überdeckten Stäbe des oberen Dreieckes ſind ebenfalls kragſteinartig an dem ſtarken Quadrateiſen des oberen Rahmenſtückes befeſtigt. Das aufgelegte Rankenornament,

16) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthdwk. 1893, Bl. 67

welches in einen ſchönen Kontraſt zu den ſchlichten Stäben tritt, iſt aus durchlochtem Eiſenblech getrieben und mit kräftigen Meiſselhieben wirkungsvoll belebt.

28. Gewerbliche Motive. Reiche Anwendung als Motive im Ornament finden weiter ſämtliche Erzeugniſſe der gewerblichen Tätigkeit.

Fig. 33.



Schmiedeeiſernes Gittertor zu Gelnhauſen [16]).

Entworfen von H. Linnemann; geſchmiedet von Val. Hammeran in Frankfurt a. M. (1885).

(Siehe Text S. 35.)

Die geflochtenen Bänder ſpielen in der Ornamentik der klaſſiſchen Kunſt eine groſse Rolle als Bordüren der Fuſsbodenmoſaiken, an den Balkenunterſichten, Gurtgeſimſen u. ſ. w.

Beſonders reiche Verſchlingungen zeigen die Flechtwerkornamente der alt-

nordischen Kunst (Fig. 34 [17]), welche neuerdings wieder beliebt wurden [18]). Ein schönes Beispiel der Ueberfetzung einer Bandschleife in ein stilisiertes Ornament zeigt Fig. 35.

Ferner mit Schleifen gebundene Bänder, flatternd in schönen Linien, Ueberschlägen und Aufrollungen oder straff herabfallend. Auch als Spruchband, namentlich von den Meistern der Gotik in pikanten Linienführungen komponiert.

Fig. 34.

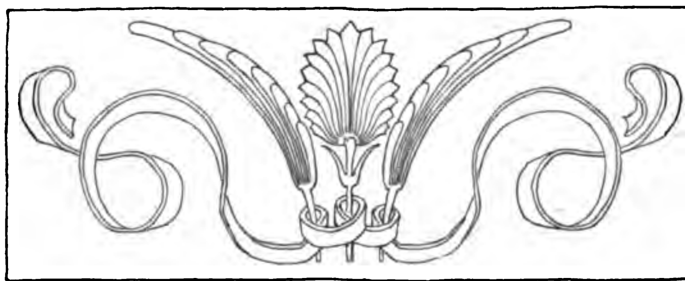


Flechtwerkartige Verschlingung von breiten und schmalen Linien und Schnörkeln — stilisierten Drachengestalten [17]).

Dann Korbgeflechte, Gewebe, Fransen, Draperien u. s. w. Ebenso die mannigfaltigsten Formen der Töpfe, Vasen, Urnen, Kandelaber u. s. w.; ich meine also nicht ihre Ornamentierung, sondern deren übersetzte Anwendung als Motive für Ornamente, z. B. in Pilasterfüllungen der Renaissance u. s. w.

Durch *P. Wallot* und *O. Rieth* wurde der Schönheit des gedrehten Seiles oder Taues wieder Eingang in unsere Ornamentik verschafft (Fig. 36 [19]). Die zeichnerische Darstellung der Verknotungen erfordert grosse Gewandtheit des entwerfenden und des ausführenden Künstlers und ein eingehendes Studium nach der Wirklichkeit; vielleicht ist das Tau aus diesem Grunde so selten ornamental verwendet 29. Taue.

Fig. 35.



HOLZINTARSIA VOM CHORGESTÜHL IN S. MINIATO FLORENZ.

worden. Die geschickten Bildhauer der französischen Gotik und Frührenaissance haben es in prachtvoller Weise benutzt, ebenso die Meister der italienischen Frührenaissance in ausgedehntem Masse, z. B. *Verrochio* am Denkmal des *Giovanni* und

17) Fakf.-Repr. nach: SALIN, B. Die altgermanische Tierornamentik. Berlin 1904.

18) In guter Auswahl veröffentlicht in: DIETRICHSON, L. & H. MUNTHE. Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893 — ferner in: SALIN, B. Die altgermanische Tierornamentik. Berlin 1904. — Hervorragend schöne Darstellungen siehe in dem eben erscheinenden Werke: MOHRMANN, K. & F. EICHWEDE. Germanische Frühkunst. Leipzig 1905.

19) Fakf.-Repr. nach: Zeitschr. f. Bauw 1899, Bl. 19.

Pietro de' Medici in *San Lorenzo* zu Florenz, *Benedetto da Majano* an der berühmten Kanzel in *Santa Croce* dafelbft u. a.

Eine fchöne Aufnahme von ornamentalen Tauverfchlingungen ift im unten genannten Werke [20]) zu finden.

30. Ketten. Aehnliches gilt von der Kette. Die reichen Goldfchmiedeketten wurden in der deutfchen Renaiffance als Motive für die Hauſteinumrahmungen von Türen, für

Fig. 36.



Teilftück eines Pfeilers in der Nordhalle des Reichstagshaufes zu Berlin [19]).

Ornamentale Verwendung des verknoteten Taues.

Entworfen von P. Wallot.

Balkenfriefe u. f. w. verwendet. Die Perlenfchnur fpielt in der klaffifchen Architektur eine grofse Rolle; gleiches gilt von Blumenketten, Girlanden aus Blättern, Blüten und Früchten.

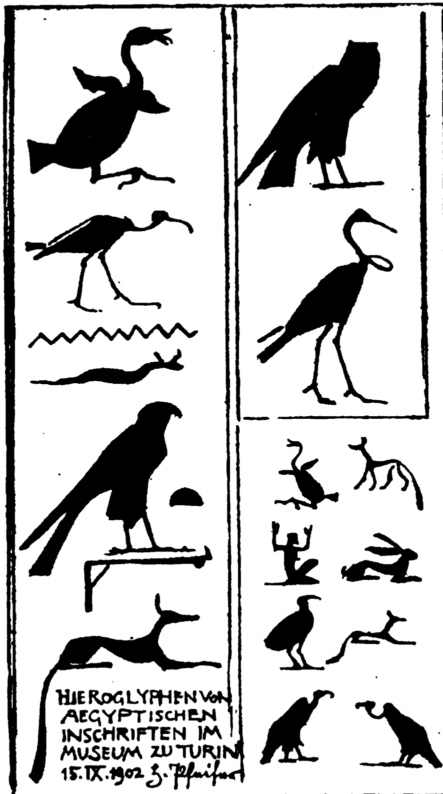
[20]) VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raifonné de l'architecture françaife etc.* Bd. IV. Paris 1868. S. 399.

Hausgeräte, Muſikinſtrumente, Waffen, Kronen, Trophäen, alles kann an der rechten Stelle ein gutes Motiv abgeben und zu Füllungen, Gehängen, Bekrönungen u. ſ. w. gruppiert werden.

Etwas ausführlicher müſſen wir auf die heraldiſchen Ornamente eingehen, auf die Wappen und ihre Zutaten, welche ſeit ihrer Entſtehung im Mittelalter bis heute als dankbare Motive für die künſtleriſche Ausſchmückung von Bauten gern benutzt wurden, mit beſonderer Vorliebe in Deutſchland, Frankreich, den Niederlanden und Spanien; etwas weniger in Italien. Nun iſt allerdings mit dem Erlöſchen des mittelalterlichen Rittertumes auch das allgemeine Verſtändnis für die echte alte Wappenkunſt verloren gegangen und die »Heraldik iſt jetzt eine tote Sprache wie das Lateiniſche« *(O. Hupp)*. Wer aber dennoch heute ſeine Gedanken in lateiniſcher Sprache ausdrücken will, der ſollte dies in grammatiſch richtiger Weiſe tun, und dies kann er nur, wenn er die Sprachgeſetze gründlich beherrſcht. Ebenſo ſollte auch der Ornamentiker, welcher Wappenſchmuck entwerfen will, zuerſt die wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Grundlage der Heraldik kennen lernen, wodurch ihm zugleich ein groſser Vorteil in ſtiliſtiſcher Beziehung erwächſt. Er wird erkennen, daſs auch hier, wie auf allen Gebieten der Kunſt, in der beſten Erfüllung des Zweckes die Grundlage der charakteriſtiſchen Schönheit beruht. Da der geharniſchte Ritter in Helm und Viſier unkenntlich war, ſo muſste er durch ein deutliches Abzeichen auf dem Schilde oder auf der Fahne dafür ſorgen, daſs er in der Schlacht von Freund und Feind weithin zu erkennen war, und deshalb muſste das Abzeichen in Form und Farbe möglichſt ſcharf ausgeprägt ſein. Wenn alſo der Wappenmaler z. B. einen Adler auf den Schild zu malen hatte, ſo durfte er nicht auf das maleriſch-reizvolle Licht- und Schattenſpiel des Gefieders im Sinn eines modernen Gemäldes mit allen Zufälligkeiten der Ueberſchneidungen u. ſ. w. abzielen, ſondern er muſste einige charakteriſtiſche Hauptmerkmale — die beiden groſsen Flügel mit den deutlich erkennbaren Federn, die kraftvollen Fänge mit je vier Krallen, den ſcharfen, zum Kampf geöffneten Schnabel und den verhältnismäſsig kleinen Rumpf mit den Schwanzfedern — herausfaſſen; und mit dieſen wenigen Grundformen muſste er eine auf groſse Entfernung hin ſichtbare, klar gegliederte Umriſszeichnung ſchaffen. Nicht im Atelier, ſondern im Freien muſste der Schildmaler ſein Werk beurteilen, um es auf ſeine Fernwirkung prüfen zu können.

31. Heraldiſche Motive.

Fig. 37.



So entſtanden aus dem rein praktiſchen Bedürfnis jene charakteriſtiſch gezeichneten, klaren Figuren der heraldiſchen Löwen, Adler, Bären, Roſen, Sterne und

Felderteilungen, welche in ihrer Betonung des Charakteriſtiſchen, in der Knappheit des Ausdruckes ſtark an die ägyptiſchen Hieroglyphen erinnern, die ja auch klar lesbar ſein ſollten (Fig. 37). Die Naturform wurde durch fortwährendes Wiederholen ſchlieſslich zu einer Art von typiſchem Schriftzeichen vereinfacht, welches man deutlich auf groſse Entfernung leſen konnte — Entſtehung der Buchſtaben!

Fig. 38.



Natürlicher Adler

Fig. 39.



Heraldischer Adler

Fig. 40.



Natürlicher Löwe

Fig. 41.



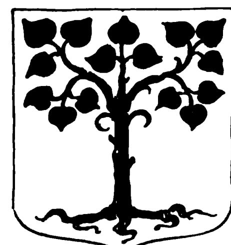
Heraldischer Löwe

Fig. 42.



Heraldische Eiche

Fig. 43.



Heraldische Linde

Fig. 44.



Natürliche Eiche

Fig. 45.



Natürliche Linde.

Der Architekt, welcher ebenfalls mit Fernwirkung zu rechnen hat, kann für die Stiliſierung ſeiner Ornamente vieles aus der Heraldik lernen, ebenſo wie aus den modernen künſtleriſchen Plakaten, die ja auch auf Fernwirkung berechnet ſind und ähnliche Prinzipien der charakteriſtiſchen Vereinfachung von Form und Farbe verfolgen.

Man vergleiche in Fig. 38 u. 39, wie die Silhouette des natürlichen Adlers schon in geringer Entfernung zu einer unklaren Masse verschmilzt, während der straff gegliederte »stilisierte« Umriss des heraldischen Adlers immer noch deutlich bleibt. Das kampfbereite Zurückbeugen des Kopfes mit dem aufgerissenen Schnabel und das wilde Spreizen der Fänge und Flügel sind in gesteigertem Masse betont und geben deshalb auf grössere Entfernung den Charakter des Adlers deutlicher und besser wieder, als es eine Momentphotographie nach dem Leben vermöchte.

Aehnliches gilt vom heraldischen und vom naturalistischen Löwen in Fig. 40 u. 41, sowie von heraldischen und naturalistischen Bäumen in Fig. 42 bis 45. »Während die Abbildungen eines natürlichen Eichbaumes und einer Linde schon aus geringer Entfernung kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind, kann man die heraldische Eiche und Linde, soweit sie überhaupt sichtbar bleiben, nicht miteinander verwechseln«[21]).

Es sei noch auf einen wichtigen Punkt hingewiesen, nämlich auf die möglichst günstige Ausnutzung der gegebenen Fläche des Schildes, dessen Mass meistens nur 70 bis 90 cm betrug; es kam also im Interesse der deutlichen Fernwirkung auch auf möglichst günstige Ausnutzung der Schildfläche, also auf gute Flächenfüllung an. Man vergleiche in Fig. 38 bis 45 die günstige Flächenfüllung der heraldischen Bilder im Gegensatz zu den naturalistischen: für den Architekten ebenfalls von grösster Bedeutung!

Betrachten wir beispielsweise noch den deutschen Reichsadler auf den Münzen des neuen Deutschen Reiches (Fig. 46 u. 47). Die anfängliche Prägung (Fig. 46) ist misslungen in den Proportionen und in der Flächenfüllung; die neuere (Fig. 47) ist besser. Beiden Prägungen haftet die schlechte, viel zu reiche und kleinliche Komposition des neuen deutschen Reichsadlers an (Fig. 48[22]). Mit Recht weist *Hupp*[22]) darauf hin, dass der jetzige amtliche Reichsadler zu kompliziert ist, dass er in Mittelschild, Kette und Krone wiederum 16 Adler enthält; wie sollen diese in der Prägung unseres Einpfennigstückes noch zum Ausdruck kommen? *Hupp* stimmt für die Einführung des bei der Kaiserkrönung in Versailles vom Kronprinzen *Friedrich* vorgeschlagenen Reichsadlers (Fig. 49).

Auf die häufigsten und gröbsten Verstösse gegen die historisch gewordenen Regeln der Heraldik weist Fig. 50 hin.

Im übrigen würde es für unsere Zwecke zu weit führen, wenn wir das ganze ausgedehnte Gebiet der Heraldik nach allen Seiten hin durchwandern wollten. In zweifelhaften Fällen sollte sich der entwerfende Künstler an einen Fachmann oder am besten an einen heraldischen Verein, z. B. Herold in Berlin, wenden, um nicht störende »Schnitzer« zu machen.

Zu weiteren eigenen Studien sei wärmstens empfohlen die mehrfach angeführte Abhandlung von *Otto Hupp* über das Wappenzeichnen in: Kimmich, Die Zeichenkunst. Leipzig 1900. Bd. II, S. 517--548. *Hupp* ist wohl der tüchtigste jetzt lebende Wappenkünstler; ihm verdanken wir die mustergültigen Wappenzeichnungen, welche seit Jahren im »Münchener Kalender« erschienen sind und das Interesse und Verständnis für das Echte in der Wappenkunst in weiten Kreisen erweckt haben.

Dem Architekten bringt die verdienstvolle Zusammenstellung von *E. Zellner* »Das heraldische Ornament in der Baukunst« (Berlin 1903) in knapper Form die wesentlichsten Grundregeln und die mannigfaltigsten Anwendungen an Baudenkmälern, an Hauseingängen, Gittern, Glasmalereien, Windfahnen u. s. w.

Von früheren Veröffentlichungen seien noch genannt: In *Viollet-le-Duc*'s bekanntem *Dictionnaire de l'architecture française etc.*, Bd. I (Paris 1867) der Artikel *Armoiries* (S. 470—504); ferner die Veröffentlichungen von *Warnecke*, *Hildebrandt*, dem Fürsten *Karl von Hohenlohe-Waldenburg* und vielen anderen; dann die Neuausgaben der alten Wappenbücher. Sehr schöne Wiedergaben alter

21) Siehe: Hupp, a. a. O.

22) Faks.-Repr. nach: *O. Hupp*'s Zeichnung in: Kimmich, K. Die Zeichenkunst. Leipzig 1900. Bd. II.

Wappen ſind zu finden in: Zeitſchrift des Exlibris-Vereins zu Berlin (red. von *E. Doepler*); beſonders auch in *Ströhl*'s ſehr empfehlenswertem Heraldiſchen Atlas (Stuttgart 1899).

Den gröſsten künſtleriſchen Vorteil wird der Architekt natürlich aus dem Studium der alten Werke ſelbſt ziehen, an Bauten, Grabſteinen, Waffen, Urkunden und in Wappenbüchern, wobei allerdings die äſthetiſche und hiſtoriſche Kritik nicht fehlen darf.

Für das hiſtoriſche Verſtändnis bietet *G. A. Seyler* in ſeiner »Geſchichte der Heraldik« (Nürnberg 1885—89) das Beſte über heraldiſche Wiſſenſchaft. Zur erſten Einführung in die Grundlagen der Heraldik mag für den Anfänger genügen: SACKEN, D. E. v. Katechismus der Heraldik, 6. Aufl. (Leipzig 1899).

Fig. 46.



Fig. 47.



Anfängliche Prägung — Neuere Prägung
der Münzen des neuen Deutſchen Reiches.

Fig. 48.



Reichsadler nach amtlicher Vorſchrift [22]).

Er iſt durch Ueberladung mit der Kette des preuſsiſchen ſchwarzen Adlerordens und mit dem Wappen des Königreiches Preuſsen unklar gezeichnet und heraldiſch falſch.

Fig. 49.



Reichsadler nach dem Vorbilde des 1871 für die Kaiſerkrönung in Verſailles vom damaligen Kronprinzen Friedrich geſchaffenen erſten (proviſoriſchen) Wappens des neuen Deutſchen Reiches.

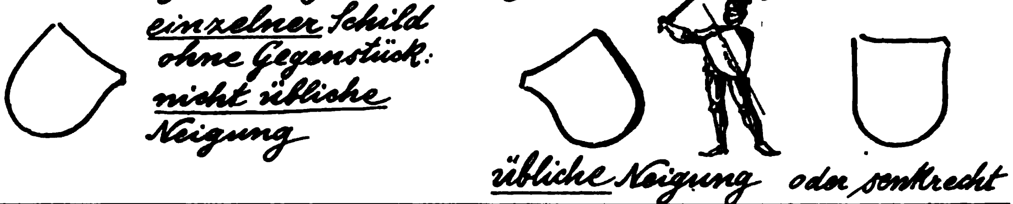
Der ſchwarze, rotbewehrte Adler auf goldenem Grund trägt auf der Bruſt das Hohenzollernwappen des Kaiſerhauſes — klar und heraldiſch richtig gezeichnet.

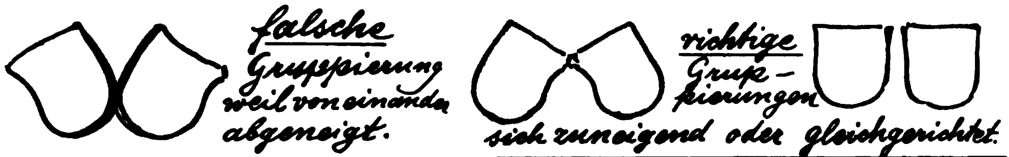
32. Theorie. *Hupp* gibt in der oben erwähnten Abhandlung die beherzigenswerte Lehre: »Lernt Theorie; ſonſt bleibt ihr euer Lebtag praktiſche Stümper.« Gerade um nicht in der geiſtloſen Nachahmung alter Formen hängen zu bleiben, ſondern im Geiſte und Geſchmacke unſerer Zeit Neues und doch Richtiges ſchaffen zu

Fig. 50.

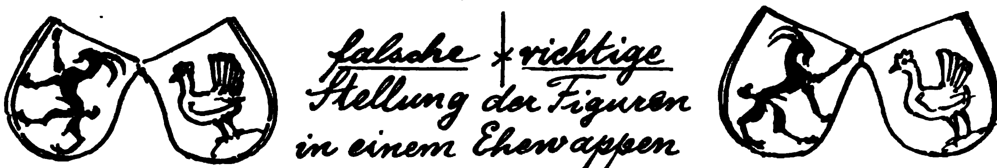
Einige der häufigsten Fehler bei Wappendarstellungen.

Stellung und Gruppierung von Schilden:



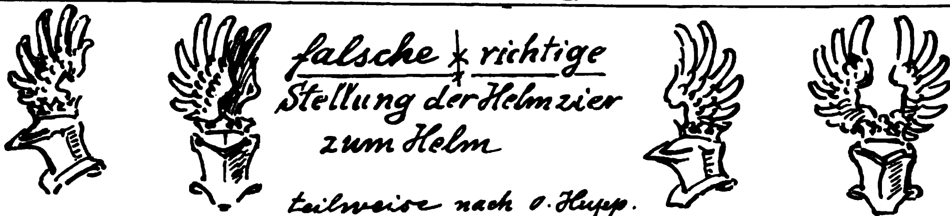












können, müſſen wir das Weſentliche vom Unweſentlichen, das Notwendige vom beliebig Zufälligen durch die Theorie unterſcheiden lernen. Unter Theorie ſind hier alſo nicht die »grauen Zwangsjacken perückter oder bezopfter Häupter« zu verſtehen, ſondern jene geſunden und ſinngemäſsen Regeln und Grundlagen, welche aus den beſten alten Wappendarſtellungen ſich ergeben.

Je gründlicher wir die Theorie beherrſchen, deſto freier, deſto ſelbſtändiger werden wir ſchaffen können. Dies gilt nicht nur für die Heraldik, ſondern für alle Gebiete des ornamentalen und architektoniſchen Schaffens, ja für alle Gebiete der Kunſt und Wiſſenſchaft überhaupt. Ein Komponiſt, der nicht die Grundlage der Harmonielehre beherrſcht, wird vergeblich nach dem Höchſten ringen!

33. Symboliſche, beziehungsvolle, erzählende Motive.

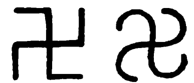
Mit den Erzeugniſſen von Menſchenhand, beſonders aber mit den Wappen, ſind wir bereits zu jenen Motiven gekommen, welche nicht mehr bloſs ſchmücken, ſondern die auch etwas erzählen wollen, und damit ſind ſie aus dem Gebiet der reinen, an ſich ſchönen Formen herausgerückt. Sie beſitzen aber oft für den, der ſie zu deuten verſteht, eine groſse Anziehungskraft. Und darin liegt ebenſo die Gefahr künſtleriſcher Vernachläſſigung, wie der Anſporn zu höchſter Vollendung.

An der rechten Stelle und in beſcheidenem Maſse können dieſe erzählenden Ornamente ſehr anſprechend, unterhaltend und belebend wirken. Wenn ſie ſich aber zu breit machen, dann werden ſie geſchwätzig, und Geſchwätzigkeit können wir auf die Dauer nicht vertragen. Wir wollen gar nicht, daſs uns jedes Ornament etwas erzählt.

Symboliſche Ornamente ſind wie Schriften; man muſs ſie leſen können, um ſie zu verſtehen. Sie verlieren alſo ihre Bedeutung, wenn ſie nicht mehr verſtanden werden.

Am Ornament des Uluri haben die Indianer Zentralbraſiliens ihre helle Freude[23]); uns läſst es vollkommen kalt, weil wir ſeine Sprache nicht verſtehen; für uns ſind es nur Dreiecksformen.

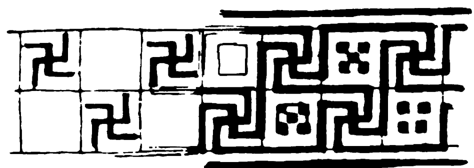
So iſt von vielen urſprünglich ſymboliſchen Ornamenten die Bedeutung verloren gegangen; ſie leben aber fort als ſchöne, das Auge erfreuende Formen oder als konventionelle Schriftzeichen, an deren Entſtehung wir meiſtens gar nicht mehr denken, z. B. in unſerem Alphabet.



Wer denkt heute beim Betrachten des ſchönſten griechiſchen Mäanderſchemas an das Motiv des Dämonenzeichens, des Hakenkreuzes?

Und doch gibt es uns den Schlüſſel zum einfachen Verſtändnis dieſes reichverſchlungenen Bandes (Fig. 51)! Ob wir im Hakenkreuze ſelbſt das Symbol des Holzkreuzes auf dem Feueraltar und in der Spirale das Symbol des um den Feuerquirl geſchlungenen Riemens oder der Sehne des »Quirlfiedelbogens« ſehen dürfen *(Fiſchbach)*, mag dahingeſtellt bleiben. Unſer künſtleriſches Empfinden wird dadurch nicht berührt.

Fig. 51.



Wer verſteht heute noch den meſopotamiſchen »Lebensbaum« zu deuten? Wer vermag den äpyptiſchen Einfluſs, den

23) Siehe: Fortſchritte auf dem Gebiete der Architektur. Ergänzungsheft Nr. 9: Die Sprache des Ornaments. Von Z. v. SOLDERN. Darmſtadt 1896. S. 8.

Zuſammenhang des als Waſſerſpeier an den griechiſchen Tempeln verwendeten Löwenkopfes mit dem im Sternbild des Löwen zum Hochwaſſer ſteigenden Nil zu erkennen? Das geflügelte Rad als Sinnbild des Eiſenbahnverkehres iſt unſerer Zeit verſtändlicher.

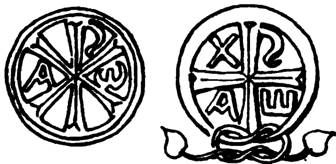
34. Blumenſprache.

Als Symbole werden noch heute manche Blumen und Pflanzen benutzt, z. B. der Lorbeer als Zeichen des Ruhmes, die Palme als Symbol des Friedens — an Grabſteinen zur Andeutung des ewigen Friedens —, der Mohn als Sinnbild des Schlafes, der Nacht. Doch iſt die Blumenſprache bei uns nicht ſo allgemein verſtändlich und viel ärmer als bei dem blumenverehrenden Volke der Japaner.

35. Kirchliche Ornamente.

In den Ländern mit chriſtlicher Bevölkerung ſpielen die kirchlichen Ornamente eine gewiſſe Rolle. Die hypnotiſche, fanatiſierende Kraft, wie zur Zeit der Kreuzzüge, beſitzt das Zeichen des Kreuzes heute nicht mehr, ebenſo wie das Zeichen des Halbmondes heute den Iſlam nicht mehr dazu begeiſtert, mit Schwert und Flamme den Erdball zu erobern. In dieſem Sinne ſind wir zahmer geworden. Immerhin iſt bei uns das Kreuz als Symbol des Gekreuzigten noch das hauptſächlichſte, allgemein verſtändliche Motiv. Im übrigen bildet die kirchliche Ornamentik ein eigenes Gebiet, welches ein beſonderes Studium erfordert und hier nur geſtreift werden kann. Am häufigſten finden wir verwendet: Weinſtock und Aehre in Beziehung auf das Abendmahl; dann die vier Evangeliſten oder ihre Symbole: den geflügelten Adler, Löwen, Stier und Engel; ferner die frühchriſtlichen Geheimzeichen für Chriſtus: Fiſch, Lamm und Monogramm X und P (die griechiſchen Anfangsbuchſtaben des Wortes Chriſtus) mit α und ω, Anfang und Ende (Fig. 52).

Fig. 52.



Auch die weiſse Taube als Zeichen des heiligen Geiſtes, das Auge Gottes im Dreieck (Dreieinigkeit), die vier Paradieſesflüſſe, der Stammbaum Jeſſe, der Hirſch (»Wie der Hirſch ſchreit nach friſchem Waſſer« u. ſ. w.), Adam und Eva, Jonas und der Walfiſch, Abraham und Iſaak und die ganze bibliſche Geſchichte des Alten und Neuen Teſtaments, von der Erſchaffung der Welt bis zum Jüngſten Gericht, liefern reichlichen Stoff für die Motive der chriſtlich-kirchlichen Ornamentik.

In der katholiſchen Kirche kommen dazu das Monogramm Mariä, der Gruſs des Engels und die Geſchichte der Heiligen.

Wer auf dieſem Gebiete ſchöpferiſch tätig ſein will, wird am beſten die frühchriſtlichen Baudenkmäler von Rom, Ravenna u. ſ. w., ferner die byzantiniſchen, romaniſchen und gotiſchen Malereien und Skulpturen an Ort und Stelle ſtudieren. Welche Fundgrube iſt z. B. allein Hildesheim mit ſeiner Decke von *Sankt Michael*, ſeinen Bronzetüren, Taufbecken u. ſ. w. Aber, wie geſagt, es iſt ein Spezialſtudium, welches allerdings zu den anziehendſten Seiten der Ornamentik gehört, beſonders in ſeinen erſten Anfängen, wo in ganz naiver Weiſe antike mythologiſche Elemente mit hereinſpielen [24]).

[24]) Vergl. auch Teil II, Band 3, erſte Hälfte, 2. Aufl. und Band 4, Heft 4 dieſes »Handbuches« — ferner:
Rohault de Fleury, Ch. *La Meſſe.* Paris 1883.
Vogüé, M. de. *La Syrie centrale; Architecture civile et religieuſe.* Paris 1865.
Essenwein, A. Die farbige Ausſtattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum heil. Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien. Frankfurt a. M. 1891.
Rossi, G. B. de. *I moſaici delle chieſe di Roma.* Rom 1878 ff.
Borrmann, R. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutſchland. Berlin 1897 ff.
Manches auch in: Viollet-le-Duc (a. a. O.) und vieles zerſtreut in Zeitſchriften und anderen Veröffentlichungen.

36. Volkstümliche erzählende Ornamente. Aus dem Stoffkreis der kirchlichen Ornamentik ſind manche Motive volkstümlich geworden und haben als Schnitzereien und Faſſadenmalereien das Bauern- und das Bürgerhaus geſchmückt. Beſonders häufig haben Adam und Eva mit dem Apfelbaum und der Schlange zur Nachbildung gereizt, ferner St. Martin, der ſeinen Mantel mit dem Bettler teilt, der Ritter St. Georg mit dem Drachen, der Erzengel Michael mit dem Teufel, Jonas mit dem Walfiſch, St. Florian, der das Feuer löſcht; ſie alle ſind zu Lieblingsfiguren des Volkes geworden.

Die Monogramme I H S *(Jeſus hominum ſalvator)* IHS und MARIA = MRA ſind oft der Mittelpunkt eines Ornaments. Daneben ſpuken freilich auch noch der »Drudenfuſs«, das Pentagramma und andere heidniſche Ueberbleibſel.

37. Allegorien und Embleme. Allegorien und Embleme ſpielen in der Ornamentik der Renaiſſance und des Barocks eine groſse Rolle. Sehr häufig begegnen wir den mannigfaltigſten allegoriſchen Darſtellungen der vier Jahreszeiten, der vier Lebensalter, der vier Tageszeiten, der vier Elemente (Feuer, Waſſer, Luft und Erde) — Motive, welche auch heute noch zu immer neuen Schöpfungen anregen.

Dagegen ſind die zur Zeit des Humanismus ſo beliebt geweſenen Allegorien der Spes, Fides, Caritas, Arithmetica, Rhetorica u. ſ. w., wie wir ſie in dem Faſſadenſchmuck der Bürgerhäuſer des XVII. Jahrhunderts in Hildesheim, Braunſchweig und vielen Städten Deutſchlands finden, heute in Miſskredit gekommen. Allenfalls werden noch die vier Kardinaltugenden: Fortitudo, Temperantia, Prudentia und Juſtitia, mit ihren Attributen gebracht.

38. Motive aus Fabeln u. ſ. w. Allgemeiner verſtändlich ſind die Darſtellungen aus den bekannten Fabeln vom Fuchs und Storch, vom Haſen und Swinegel, vom Fuchs und der Taube u. ſ. w.; am beſten aber ſind die aus dem heutigen Leben und Treiben der Menſchen herausgegriffenen Motive, welche ſelbſt in ornamentaler Verwendung nicht in Rätſeln zu uns ſprechen.

Leider kann jetzt, in der Zeit der Mietkaſernen, das Haus der Groſsſtadt nur noch ausnahmsweiſe in ſeinem Schmuck ſo als Individuum behandelt werden, wie dies früher üblich war, wo jedes Haus ſeinen Namen hatte: »Zum Ritter«, »Zur Roſe«, »Zur ſilbernen Gans«, nicht etwa bloſs die Wirtshäuſer. In Schaffhauſen, in Stein a. Rh. und in manchen ſüddeutſchen Städtchen iſt dies noch heutigentags ſo. Damit war für die Ornamentik des Hauſes ſchon ein gewiſſes Thema gegeben; ich erinnere an das berühmte, von *Tobias Stimmer* bemalte Haus »Zum Ritter« in Schaffhauſen oder an das bekannte Haus »Zum weiſsen Adler« in Stein a. Rh., beides keine Wirtshäuſer!

39. Humor. Da konnte auch der alte deutſche Humor und Witz zu Worte kommen. Ja ſogar derbe Scherze, wie der vom Dukatenmännchen, und »kräftigere«, finden wir in den Schnitzereien der alten Fachwerkbauten von Braunſchweig, Goslar u. a. Zur Zeit eines *Luther* und eines *Shakeſpeare* legte man die Worte noch nicht ſo auf die Goldwage. Deshalb darf es uns nicht wundern, ſelbſt an Kirchen gelegentlich ſogar einer kräftigen Zote zu begegnen. Aber nur gelegentlich und nicht aufdringlich!

Ein ausgedehnter ſchlechter Witz widert uns an, auch in der Ornamentik. Die modernen italieniſchen Dekorateure bringen es öfters fertig, einen Witz zu Tode

zu hetzen. Ich erinnere mich eines Muldengewölbes in einem Speisesaal zu Riva, welches in möglichster Naturtreue so bemalt war, als ob es mit weissem Papier beklebt wäre, das an verschiedenen Stellen gerissen und abgeblättert war, so dass man zwischen den Rissen einen anderen älteren Tapetengrund durchblicken sah: alles gemalt, erstaunlich geschickt gemalt! Zum Ueberfluss hingen noch naturalistisch gemalte Blütenzweige aus den Schlitzen heraus: »Originell!« Unerträglich!

Der Galgenhumor kommt zu Wort in den Totentänzen, welche im Mittelalter an Totenkapellen, Gebeinhäusern, Friedhofsmauern u. s. w. einen beliebten Schmuck bildeten.

Gesunder Humor in einem beziehungsvollen Ornament kann herzerfrischend wirken; darin sind manche mittelalterliche Kapitelle, Kragsteine und Schnitzereien köstlich gelungen. 40. Beziehungsvolle Ornamente.

Fig. 53.



Arch.: Fr. v. Thiersch.

Fig. 54.



Türfüllungen aus getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund, im Nordportal des Justizgebäudes zu München.

Beispiel eines beziehungsvollen Schmuckes.

Kinderfiguren mit Gesetzestafeln und Friedenspalme, Wage der Gerechtigkeit und Richtschwert [25]).

Man beachte die sparsame, günstige Verteilung des Hintergrundes, welche durch Einfügen ornamentaler Linien in die grösseren Zwickel der Kompositionen entsteht, so dass der gegebene Raum möglichst gefüllt und dabei doch durch den starken Gegensatz der Durchbrechungen genügend belebt wird.

Unsere Zeit ist im ganzen nüchterner geworden. Umsomehr freuen wir uns, wenn wir unter den neuen Schöpfungen doch auch guten beziehungsvollen Ornamenten begegnen. Ich möchte hier an die charakteristischen Ornamente *Wallot*'s im Reichstagshause zu Berlin erinnern in ihren Beziehungen zu den Abgeordneten — der »Hammelsprung« als Intarsia an der bekannten Tür im grossen Sitzungssaal ist wohl das humorvollste — und in ihren Beziehungen zu allen Ständen des Landes, vom Arbeiter bis zum Kaiser.

[25]) Stark verkleinerte Wiedergaben nach den Original-Tintenzeichnungen von Professor Dr. *Fr. v. Thiersch*.

Von den auf die Rechtspflege bezüglichen Ornamenten, welche *Fr. v. Thierſch* im Münchener Juſtizgebäude anbrachte, ſind einige in Fig. 53 bis 55 wiedergegeben.

Fig. 55.



Geländerfüllung im Bibliotheksaal des Juſtizgebäudes zu München[26]).

Arch.: Dr. Fr. v. Thierſch.

Entworfen für Ausführung in getriebenem Eiſenblech mit durchbrochenem Hintergrund und Vergoldung.

Schriftrolle und Liktorenbündel — Andeutungen des römiſchen Rechtes — weiſen im Verein mit den übrigen Geländerfüllungen auf die Beſtimmung des Raumes hin. Die in der anderen Hälfte der Geländerfüllung angeordnete Frauengeſtalt ſtützt ſich mit dem linken Arm auf das deutſche Geſetzbuch und hält mit dem rechten Arm die Wage der Gerechtigkeit empor; eine Knabengeſtalt mit dem groſsen Richtſchwert, dem Sinnbild der richtenden Gerechtigkeit, bildet das Gegenſtück zur Putte mit dem Liktorenbündel.

So hat auch *O. Rieth* in ſeinen bekannten »Skizzen«[27]) hochmonumentalen beziehungsvollen Schmuck entworfen, der ſelbſt an kunſtgewerblichen Gegenſtänden ſtets groſs gedacht iſt. Man vergleiche ſeinen Entwurf zu einem Fiſchglaſe in Fig. 56[28]). Um das Waſſerbecken ſchlingen ſich im rhythmiſchen Reigen drei Fiſchweibchen, welche eine Korallenkrone emporhalten; dieſe iſt geſchmückt mit Seeroſen und wiederum bekrönt von der ſchaumgeborenen Göttin, welche auf einem Delphin ſitzt. Auf die Frau Venus bereitet das Spruchband vor, welches ſich um den Schilffries des Fuſses windet. Die ſchlichte Kugel- (Waſſertropfen-) Form des Fiſchglaſes bildet eine klare Grundform für die reiche Kompoſition und iſt ſelbſt noch geſchmückt durch ein flaches Friesband mit Muſcheln und Krebſen; ſie wird von ſtiliſierten Wellen und einer Perlſchnur gehalten. Drei Schildkröten tragen auf ihrem feſten Rücken den graziöſen Aufbau, deſſen Umriſs durch den rhythmiſchen Wechſel von Ausbauchungen und Einziehungen reizvoll belebt wird.

Man beachte noch, wie die Oberkörper der Meerweibchen ſich in Gegenlinien von der Glaskugel ablöſen, während ihre Fiſchſchwänze in weichem Linienfluſs ſich eng anſchmiegen und ornamental verflechten.

Zu den ſchönſten beziehungsvollen Ornamenten, welche je an Bauwerken angebracht wurden, müſſen wir jenen weltberühmten Relieffries rechnen, welcher ſich rings um die Cella des Parthenon zieht: die Darſtellung des Feſtzuges der Panathenäen ſtand in gleicher klarer Beziehung zur Bedeutung des Baues wie zum wirklichen Leben und verkörperte ſo die innige Wechſelwirkung zwiſchen beiden.

---

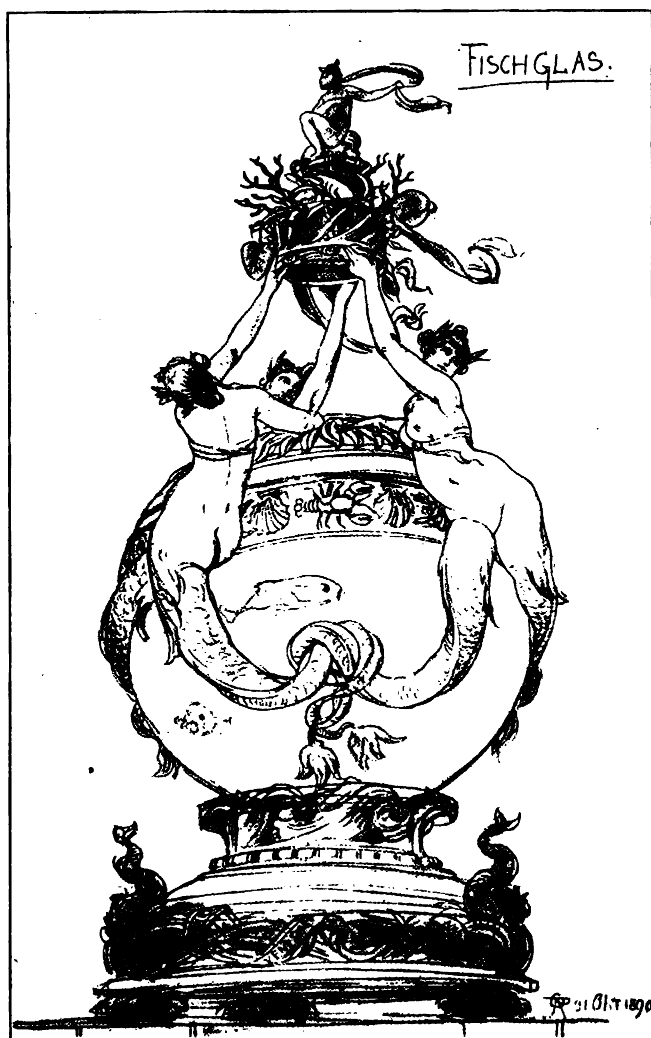
26) Verkleinerte Wiedergabe nach der Original-Tintenzeichnung.

27) Vier Folgen. Leipzig 1892—99.

Im Zufammenhange mit dem Figurenfchmuck der beiden Giebelfelder zeigt er uns, dafs die höchften Gedanken in den Stoffkreis des architektonifchen Schmuckes hereingezogen werden können, wenn ihnen ein Meifter wie *Phidias* Geftalt verleiht.

Zu diefen belebenden Architekturdekorationen, welche eine fo innige Beziehung zwifchen dem Bauwerk und feiner Bedeutung zum Ausdrucke bringen, gehört jener berühmte Majolikafries am Hofpital zu Piftoja (bei Florenz), in welchem *Giovanni*

Fig. 56.



Entwurf zu einem Fifchglas von Otto Rieth [27]).

della Robbia die fieben Werke der Barmherzigkeit und die fieben Kardinaltugenden dargeftellt hat [28]).

Es ift ein farbig glafiertes Reliefband, welches zur Gliederung der ganzen Faffade über der offenen Bogenhalle des hohen Erdgefchoffes und unter der verputzten Fenfterwand des niedrigen Obergefchoffes in geradezu klaffifcher Anordnung eingefügt ift. Die Darftellungen find unmittelbar aus dem Leben gegriffen: Aerzte bringen den Kranken Hilfe; Diener tragen Speifen und Getränke herbei; halbnackte Bettler kommen zu den Mönchen heran u. f. f.

28) Siehe Abbildungen davon in Teil II, Bd. 5 (Abt. III, Abfchn. 1, Kap. 5) diefes »Handbuches«.

Weltberühmt ſind auch *Andrea della Robbia*'s »*Bambini*« am Findelhaus zu Florenz: allerliebſte, halbnackte Wickelkinder in farbig glaſierten Reliefmedaillons. Ebenſo *Luca della Robbia*'s muſizierende Kindergeſtalten in den entzückenden Reliefgruppen an der Domkanzel zu Florenz (jetzt im Dommuſeum daſelbſt).

41. Schriften. Als Motive ſeien zum Schluſſe noch die ornamentalen Inſchriften erwähnt. Sie können auſserordentlich ſchmücken, wenn ſie in guter Form und Anordnung gebracht werden, im anderen Falle ebenſo ſtören.

Die Einheitlichkeit des Geſchmackes in den Lapidarſchriften und den Bauformen der römiſchen, romaniſchen und gotiſchen Kunſt iſt augenfällig; ebenſo klingen die Schnörkel der deutſchen Renaiſſancegiebel in den verſchnörkelten Initialen jener Zeit wieder.

Fig. 57 [29]).

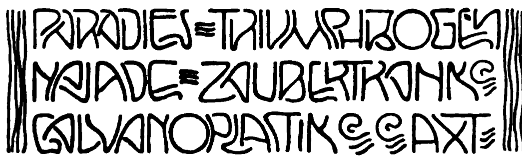
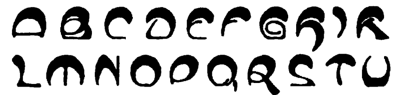


Fig. 58 [30]).



Abſchreckende Beiſpiele moderner „Künſtlerſchriften".

Auch unſere »Modernen« bemühen ſich, neue Zierſchriften im Dienſte der Kunſt zu erfinden; zum Teil mit Glück, groſsenteils unerträglich; ſie geben uns Bilderrätſel ſtatt lesbarer Buchſtaben (Fig. 57 [29]) u. 58 [30]). Die Verirrungen dieſer »Künſtlerſchriften« ſind ſehr bezeichnend und belehrend für das phraſenhafte Denken der »modiſchen« Ornamentiker; ſie verkennen das Weſen der Aufgabe — hier die Leſerlichkeit der Schrift —, wenn ſie glauben, durch affektierte Aeuſserlichkeiten uns etwas wirklich Neues bieten zu können. Dieſe krampfhaften Beſtrebungen, über den eigenen Schatten zu ſpringen, haben etwas Tragikomiſches an ſich. Nicht etwas möglichſt Neues, ſondern etwas möglichſt Gutes verlangen wir, auch in der Ornamentik.

Fig. 59.

1. **AMED** — Zu dicke Striche wirken undeutlich.

2. **AMED** — Günſtiges Verhältnis der Unterſchiede von Grundſtrich und Haarſtrich.

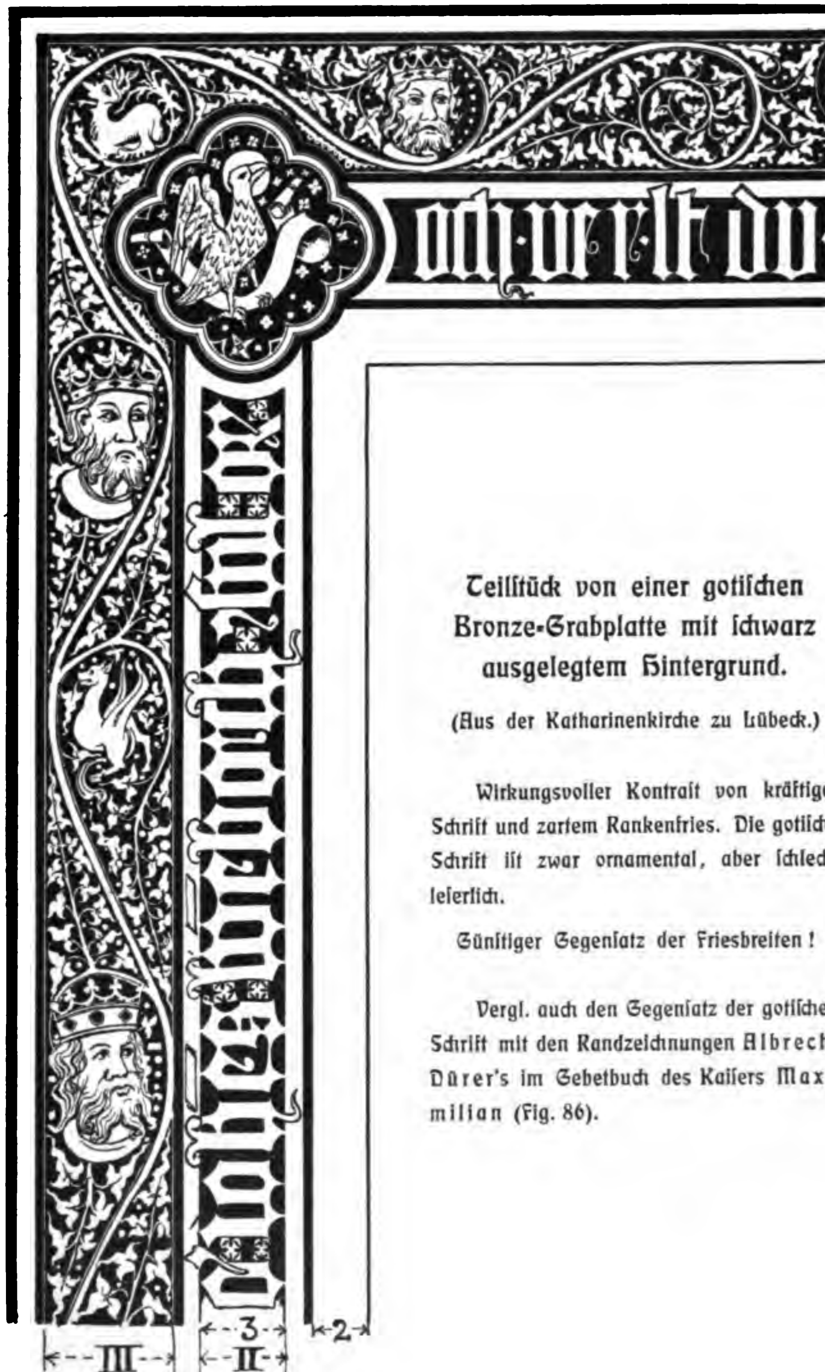
3. **AMED** — Unklare Fernwirkung, weil die Haarſtriche zu dünn ſind. Das Gleiche iſt der Fall, wenn ſämtliche Striche zu dünn ſind.

Es iſt gar nicht leicht, eine Schrift gleichzeitig gut leſerlich und gut künſtleriſch zu geſtalten. Auf einen weitverbreiteten Trugſchluſs möchte ich noch hinweiſen: die meiſten Anfänger denken, eine Schrift müſſe umſo deutlicher wirken, je dicker man die Striche zeichnet. Dies iſt grundfalſch, wie der einfachſte Verſuch lehrt (vergl. Fig. 59).

[29]) Nach: Deutſche Kunſt u. Dekoration.
[30]) Nach: Künſtlerſchriften. Ravensburg.

Den formal gefälligen gotiſchen Inſchriften kann häufig der Vorwurf nicht erſpart werden, daſs ſie unleſerlich ſind (Fig. 60 u. 206).

Fig. 60.



Eine ſchöne Sammlung von monumentalen Schriften iſt zu finden in:
WEIMAR, W. Monumentale Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100—1812. Wien o. J.

Dann: Edward F. Strange. *Alphabets. A Manual of lettering for the ufe of ftudents etc.* 2. Aufl. London 1896 — ferner: Lewis F. Day. Alte und neue Alphabete. Deutfche Bearbeitung bei K. W. Hierfemann. Leipzig 1900.

Als Kuriofum fei in Fig. 61 noch eine alte Augsburger Hausinfchrift angeführt, welche durch die verrückte Stellung der Buchftaben ihre Erklärung gibt:

Fig. 61.



Hausinfchrift zu Augsburg.

ALSO . GEHTS . IN .
DER . WELTT . 1694

Nachdem nunmehr der Stoffkreis der ornamentalen Motive in ziemlich weitem Umfange umfchrieben ift, fei noch darauf hingewiefen, dafs mehrere Motive zu einem neuen einheitlichen Ornament verfchmelzen können. Diefe Durchdringungen und Bereicherungen gehören jedoch bereits in das Gebiet der Kompofitionslehre (fiehe Abfchn. 1, Kap. 3, fowie Abfchn. 2, Kap. 1 u. 2).

---

2. Kapitel.

Farbe im Ornament.

42. Form und Farbe.

Eine ausführliche Farbenlehre des Ornaments, welche aufser der phyfikalifchen und phyfiologifchen Grundlage fowohl die farbigen Motive, als auch die farbige Kompofitionslehre — mit einer entfprechenden Zahl von farbigen Tafeln — zu umfaffen hätte, würde den Rahmen unferer Aufgabe weit überfchreiten. Aber die reine Form des Ornaments wird in ihrer Wirkung fo gewaltig durch die Farbe beeinflufst, dafs wir diefe hier nicht ganz aufser acht laffen dürfen.

Man vergleiche nur einmal den weifsen Gipsabgufs eines venetianifchen Marmorornaments mit dem warmtonigen Original: diefes lebt; der Gipsabgufs ift tot; nicht nur, weil er aus dem Zufammenhange mit der Umgebung geriffen ift, fondern noch mehr dadurch, dafs der weifse Gips in den Tiefen, welche doch dunkel wirken follten, ftörende helle »fchattenfreffende« Reflexe zeigt.

Noch fchlimmer find die fehlerhaften Unterfchiede zwifchen einem dunklen, glänzenden Bronzeornament und dem ftumpfen Gipsabgufs. Wie Tag und Nacht! Hier liegen grofse Gefahren für das Zeichnen nach Gipsmodellen, welche nicht in der Farbe und Struktur des Originals bemalt find; fie können geradezu den Gefchmack verderben.

Ohne Zweifel laffen fich auch in weifsem Gips gute künftlerifche Wirkungen erzielen. Dies haben die gefchickten Stukkateure der Antike, der Renaiffance, des Barocks und namentlich des Rokokos bewiefen; diefe haben aber mit dem Gipsmaterial felbft ihre beabfichtigten belebenden Wirkungen an Ort und Stelle erzielt, nicht durch Abgüffe nach Formen, welche in einem anderen Material, in einer

anderen Beleuchtung und in einer anderen Farbe entſtanden waren und darin ihre Schönheiten offenbarten.

Zur Stimmung eines Baues, beſonders eines Innenraumes, trägt die Farbe ganz auſserordentlich viel bei. Man denke das farbenprächtige Innere der Markuskirche in Venedig mit einem weiſsen Kalkanſtrich, und das Aeuſsere vielleicht mit einer einheitlichen derben Backſteinſarbe übertüncht! Oder, um ein noch kraſſeres Beiſpiel zu wählen: den Cölner Dom auſsen und innen ganz knallrot! Nein, dieſe Scheuſslichkeit iſt überhaupt nicht auszudenken! 43. Stimmungswert der Farbe.

Und doch arbeitet unſere Zeit vielfach mit ſolchen Scheuſslichkeiten, weil viele unſerer Architekten zu einſeitig ſich mit der Form allein und nicht zugleich mit der Stimmungskraft der Farbe befaſſen.

Das farbige Sehen und Denken will ebenſo geſchult ſein wie das formale.

Es iſt ein groſser Irrtum, wenn wir annehmen, daſs jeder, der nicht farbenblind iſt, ohne weiteres die Farben der Wirklichkeit richtig ſehen und dementſprechend für ſeine Zwecke richtig anwenden könne. Den gröſsten Täuſchungen iſt unſer Auge unterworfen. Die einfachſten ſelbſtändigen Verſuche überzeugen uns davon. Ebenſo lehrt es uns die ganze Geſchichte der Malerei von den erſten Anfängen bis zu den glänzenden farbigen Erfolgen der modernen Malerei, welche wiederum ihren Einfluſs auf die Ornamentik ausübt.

Dieſe Erfolge konnten nicht errungen werden ohne ein vertieftes Studium der phyſikaliſchen und phyſiologiſchen Grundlagen der Farbenlehre und durch ein fortgeſetztes ſcharfes Beobachten aller farbiger Erſcheinungen in der Natur. 44. Farbenſtudium.

Alſo immer wieder muſs die Natur unſere Lehrmeiſterin ſein; ihre Geſetze ſind unwandelbar, während der Geſchmack des Menſchen groſsen Wandlungen unterworfen iſt.

Deshalb ſollten wir unſere Farbenſtudien nicht damit beginnen, daſs wir uns zuerſt in die hiſtoriſchen Farbengebungen verſenken, wodurch wir uns gewöhnen, alles durch eine hiſtoriſch gefärbte Brille zu betrachten, ſondern damit, daſs wir unſeren Farbenſinn an der unerſchöpflichen Schönheit der Natur zu bilden und zu verfeinern ſuchen, woraus wir dann unſere Lehren für harmoniſche Farbengebung im Ornament ableiten können.

Wenn wir dann durch eifrige Uebungen mit dem Pinſel einigermaſsen ſelbſtändig farbig ſehen und ſchaffen gelernt haben, werden wir nicht mehr kritiklos den hiſtoriſchen Farbenornamenten gegenüberſtehen. Dann werden wir aber auch mit umſo gröſserer Freude die wirklich gelungenen Farbenharmonien früherer Zeiten genieſsen, weil wir ihren künſtleriſchen Wert beſſer zu würdigen wiſſen.

Was wäre die Welt ohne Farbe! Wohin wir blicken in der Natur, überall iſt Farbe; auch da, wo ſie der »Laie« nicht entdeckt; überall eine Fülle von farbiger Schönheit, die wir von allen Seiten zuſammentragen können, wie die Biene ihren Honig aus allen Blüten ſammelt. 45. Farbige Motive.

Die phänomenale harmoniſche Pracht des Regenbogens enthält in klarer Gliederung und Reinheit ſämtliche Grundfarben, welche durch unendlich viele zarte Uebergänge miteinander vermittelt ſind, ineinander übergehen; und wie herrlich hebt er ſich ab vom grauen Hintergrunde der Wolkenwand!

Dann der blendende Farbenzauber des Abendhimmels mit dem fabelhaften Wechſel der Töne! Für das geübte Auge offenbaren auch die anſcheinend nur grau in grau ſchattierten Wolken eines trüben Tages unendliche Feinheiten.

Welche Freude hat ſchon das Auge des Kindes an der Blumenpracht einer

bunt blühenden Wiefe im Frühling, an jenem farbenprächtigen Teppich der Natur; im goldigen Sonnenglanze klingen dann Licht und Farbe wie zu einem erhabenen Choral zufammen. Dabei geben uns die grofsen, ruhigeren grünen Flächen einen deutlichen Fingerzeig für die Kontraftwirkungen. Man denke auch an die leuchtenden Farben der Früchte — »im dunkeln Laub die Goldorange glüht« —, dann an die goldigen Schattierungen unferer Laubwälder im Spätherbft, die mit den grauvioletten Wolken und den verblaffenden fahlgrünen Wiefen zu einem melodifchen Dreiklang fich vereinigen.

Und nun gar die leuchtende Farbenpracht der Infekten, infonderheit der Schmetterlinge! Auch die fchillernde Schönheit der Perlmuttermufcheln nicht zu vergeffen!

Weiter die entzückenden Farbenzufammenftellungen im Gefieder der Vögel; ich meine nicht nur die augenfällige fchillernde Pracht des Pfauenfchweifes oder der Papageien, fondern nicht minder die vornehme fchmelzende Farbenwirkung z. B. einer Rohrdommel, wie fie *Rembrandt* mit dem ganzen Reichtum der zarten Nüancen gemalt hat. In diefem verfeinerten Sinne ift die Farbe der Tierfelle nicht minder malerifch!

Das zarte Farbenfpiel der menfchlichen Haut (Inkarnat) reizt die Maler immer aufs neue; es zeigt uns, wie die mannigfaltigften Nüancierungen zu einer einheitlichen Wirkung verfchmelzen können.

Die wechfelnden reichen Farbenftimmungen der Damenmoden geben für das Ornament wertvolle Anregungen, gehören aber felbft bereits der Kunft an.

46. Ornamentale Ueberfetzung der Naturfarben.

Mit den Farbenftimmungen der Natur allein ift aber noch kein Ornament gefchaffen; wir müffen fie vielmehr erft überfetzen und dabei wiederum jene Mittel des Kontraftes und der Harmonifierung verwenden, welche wir eben aus der Natur durch das denkende Beobachten (das kontemplative, befchauliche Betrachten) uns abgeleitet haben. Mit Erfolg können wir dies nur, wenn wir die bisherigen Erfahrungen der Farbenlehre uns zu nutze machen und darauf weiterbauen.

47. Farbenlehre.

Für die Zwecke des ornamentalen farbigen Entwerfens befitzen wir eine muftergültige Grundlage im unten genannten Werke[31]). Diefes vorzügliche Buch, in welchem die bahnbrechenden Unterfuchungen von *Helmholtz* über den Unterfchied der Mifchung von Farben und Farbftoffen und die Gefetze der wahren Farbenmifchung, fowie die früheren Forfchungen *Chevreul*'s über den farbigen Kontraft verwertet find, bringt in klarer Form die unerläfslichen Grundlagen der phyfikalifchen Farbenlehre, und zwar für jeden verftändlich, der fich wirklich die Mühe gibt, tiefer einzudringen. Aufserdem enthält es die wertvollften Beobachtungen für den fchaffenden Künftler, z. B. über die aufserordentliche Bedeutung der optifchen Eigenfchaften verfchiedener Farbftoffe, der Ergänzungs- oder Komplementärfarben, der Kontrafterfcheinungen, der Konturen, der günftigen und ungünftigen Farbenzufammenftellungen u. f. f. und zum Schluffe ein Verzeichnis der einfchlägigen Literatur.

Es dürfte wohl überflüffig fein, hier alles zu wiederholen! Nur fei zum Verftändnis des Folgenden die Gruppierung aller Farben in Ergänzungsfarben und in kalte und warme Töne in Fig. 62 fkizziert.

48. Farbenverteilung.

Das harmonifche Gleichgewicht zwifchen kalten und warmen Nüancen kann auf verfchiedene Weife erzielt werden: entweder durch gleichmäfsige Verteilung vieler gleichwertiger Farbenfleckchen nebeneinander — orientalifches Prinzip der

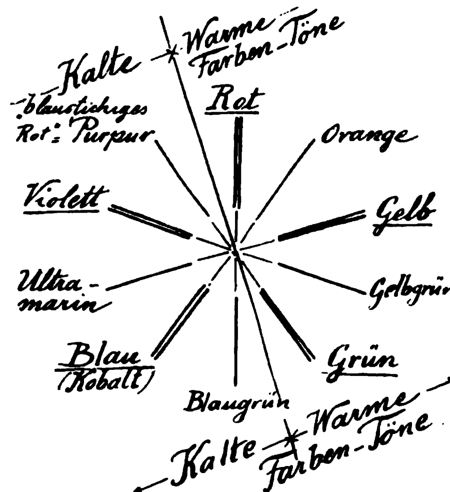
31) Bezold, W. v. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunft und Kunftgewerbe. Braunfchweig 1874.

Ornamentierung — oder dadurch, daſs einem Tone entſchieden die Herrſchaft zugewieſen wird, während die übrigen Töne ſich deutlich unterordnen, wodurch ebenfalls eine ruhige Geſamtwirkung erzielt werden kann — europäiſches Prinzip der Autorität und Subordination in der Ornamentierung[32]).

Dieſe beiden grundverſchiedenen Arten beruhen in ihrer harmoniſchen Wirkung darauf, daſs es zwei ganz entgegengeſetzte Arten von farbigen Kontraſten gibt. Zum beſſeren Verſtändnis ſeien hier einige Hauptpunkte aus der Lehre vom farbigen Kontraſt herausgegriffen. 49. Farbige und Helligkeits-kontraſte.

Wenn wir neben eine Farbe eine andere ſetzen, ſo bemerken wir, daſs die erſtere dadurch verändert erſcheint: durch den Kontraſt können wir alſo Farben in ihrem Tone verändern, ohne ſie ſelbſt zu berühren. Ja, wir vermögen einer grauen, farbloſen Fläche durch das Danebenſtellen einer Farbe ſelbſt einen farbigen

Fig. 62.



Die einander gegenüberſtehenden Farben ſind „Ergänzungsfarben"; als Farbſtrahlen gemiſcht, ergänzen ſie ſich zu einem hellen, leuchtenden, weiſslichen Ton.

Das volle weiſse Licht entſteht durch Vereinigung ſämtlicher Farbſtrahlen des Prismas.

Eindruck zu verleihen: »Durch Kontraſt kann man Farben erzeugen, wo gar keine vorhanden ſind« *(v. Bezold)*. Mit dieſem Mittel hat z. B. die holländiſche Malerei ihre vornehmen farbigen Wirkungen erzielt.

Dasſelbe gilt von der Helligkeit einer Fläche.

Durch das Danebenſetzen einer dunkleren Fläche können wir ſie auflichten, »vortreiben«, dagegen durch eine noch hellere »zurücktreiben« (Fig. 63[33]).

Dieſes Kontraſtgeſetz gilt aber wie bei den Farben (ſiehe oben) nur für gröſsere Flächen. Bei kleiner, filigranartiger Verteilung können wir gerade das Gegenteil beobachten: eine Backſteinmauer wird durch das Weiſsfärben der Fugen nicht dunkler, ſondern heller erſcheinen, während dagegen eine Backſteinwand neben einer weiſsgetünchten Fläche dunkler, neben einer ſchwarz angeſtrichenen heller ausſieht, als ſie wirklich iſt. Wir beſitzen alſo zwei verſchiedene Mittel, die

[32]) Ausführlicheres hierüber in: Semper, G. Der Stil in den techniſchen und tektoniſchen Künſten. Frankfurt a. M. 1860. Bd. I, S. 49 ff.

Helligkeit einer Fläche zu ändern, ohne fie felbft im ganzen anders zu tönen: entweder Danebenftellen einer anderen Helligkeit oder netzartiges Ueberziehen mit helleren oder dunkleren Linien. In gewiffen Fällen auch drittens: Aenderung der Beleuchtungsverhältniffe!

Es fei hier nochmals auf das von *Helmholtz* beobachtete Kontraftgefetz hingewiefen, welches nicht nur für die Form gilt, fondern auch für die Farben und Helligkeiten: »Die Verfchiedenheit zwifchen zwei Tönen erfcheint gröfser, als fie tatfächlich ift.«

Der Anfänger, welchem diefe Beobachtung noch fehlt, arbeitet deshalb meiftens zu derb durch Uebertreibung der Einzelunterfchiede, während er die grofsen wichtigen Hauptkontrafte und ihre Harmonifierung zu überfehen pflegt.

Fig. 63.



Optifche Täufchung [33]).

Die 10 kleinen Kreife find genau gleichftark fchraffiert; trotzdem erfcheinen fie auf dem hellen Hintergrunde dunkel, auf dem dunklen Grunde dagegen hell: umgeftaltende Kraft des Kontraftes.

(Siehe Art. 49, S. 55.)

»Der Stümper fucht, geleitet von dem trivialen Gedanken, „viel hilft viel", immer durch möglichft fcharfe Gegenfätze feinen Zweck zu erreichen« *(v. Bezold)*. Diefer Satz hat für das ganze ornamentale Schaffen feine Gültigkeit.

Was von den Aenderungen der Helligkeiten gefagt wurde, gilt zum grofsen Teil auch für die Aenderung von Farben durch den Kontraft.

50. Kontraft kleinerer Farbenteile.

Eine gröfsere gelbe Fläche erfcheint noch lebhafter gelb durch das Danebenfetzen einer gleich grofsen ultramarinblauen Fläche. Dagegen geht die Farbigkeit desfelben gelben Tones zurück, wenn er in ganz winziger Teilung, etwa mofaikartig, mit ebenfo kleinen ultramarinblauen Teilchen überfät wird; alsdann entfteht ein lichter, flimmernder, hellgrauer Gefamteindruck, weil die reflektierten Farbftrahlen fich gegenfeitig übergreifen und auf der Netzhaut des Auges mifchen. (Gelbe und blaue Farbftoffe dagegen würden fich auf der Palette zu einem grünen Farbftoff von geringerer Leuchtkraft mifchen.)

33) Fakf.-Repr. nach: Bezold, W. v. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunft und Kunftgewerbe. Braunfchweig 1874.



aufg. G. Pfeifer. 13.4.1897.

Fassadenmalerei an einem Bauernhause zu Kortsch im Vintschgau
(Süd-Tirol).

51. Farbenzerlegung und Konturen.

52. Kontrast gröfserer Farbenflächen.



Fassadenmalerei an einem Bauernhause zu Kortsch im Vintschgau
(Süd-Tirol)

Diefe beiden verfchiedenen Arten des farbigen Kontraftes find für die Ornamentik von allergröfster Bedeutung. Der Mofaikkünftler arbeitet ebenfo wie der Neoimpreffionift mit dem Zerlegen der Farbe in ihre Grundelemente, welche dann erft auf der Netzhaut des Auges eine Mifchung eingehen. Hierauf beruht das obenerwähnte orientalifche Prinzip der gleichwertigen Kleinteilung lebhafter Farben. 51. Farbenzerlegung und Konturen.

Auch die harmonifche Wirkung der mittelalterlichen Glasgemälde mit ihrer teppichartigen Kleinteilung beruht hierauf; felbft fchreiende Farben werden hierin durch die übergreifenden Randftrahlen der Nachbarteilchen gemildert und harmonifiert.

»Der geübte Farbenkünftler weifs fchliefslich mit den fieben Grundfarben des Prismas ebenfo zu fpielen, wie der Komponift bei der Orcheftrierung einer Sinfonie die fieben Noten der Tonleiter handhabt« *(P. Signac).*

Für die Praxis können wir aus der Kontraftwirkung kleiner Farbenteilchen manche wertvolle Lehre ziehen. Ift z. B. eine einheitliche Farbenfläche im Tone zu rot ausgefallen, fo können wir fie durch ein aufgemaltes filigranartiges Ornament umftimmen, und zwar durch Gelb in Orange, durch Blau in Violett, durch Grün in ein neutraleres Graurot, durch Weifs in Rofa u. f. w. Die pompejanifchen Künftler wufsten von diefen Wirkungen ausgiebigen Gebrauch zu machen.

Durch weifse Fugen können wir, wie bereits erörtert, eine Backfteinwand auflichten — reines Kalkweifs ruft einen etwas füfslichen rofafarbigen Gefamteindruck hervor, während ein gelblicher Mörtel den Wandton etwas wärmer erfcheinen läfst. Schwarze Fugen dagegen machen das Rot der Wand trüb und tot.

Als Reihen kleiner Farbenteilchen können die Konturen aufgefafst werden: helle Konturen wirken auflichtend; dunkle Konturen geben der Zeichnung in der Regel gröfsere Klarheit und fefteren Halt. Farbige Konturen können günftig, aber auch beunruhigend wirken. Die trennende und zufammenfaffende Kontur hat im Ornament eine aufserordentliche Bedeutung, nicht nur in der Glasmalerei, wo fie als Verbleiungslinie unmittelbare Verwendung findet, fondern nicht minder in der Wandmalerei, im Mofaik u. f. f. Hiervon fpäter in Abfchn. 2, Kap. 2.

Schmückend und vermittelnd wirken feine Goldkonturen, z. B. im Zellenemail.

Befonders wichtig find Trennungslinien da, wo zwei verfchiedene Farben von gleicher Tiefe aneinander ftofsen. (Vergl. die Farbentafel III in: *v. Bezold,* a. a. O.)

Während in kleiner Verteilung felbft ganz grelle »giftige« Farben mit den Kontrafttönen der Nachbarfchaft verfchmelzen, können gröfsere Farbenflächen eine fchreiende Buntheit hervorrufen. Da es fich nun in der architektonifchen Ornamentik meiftens nicht um marktfchreierifche Zwecke handelt, fo werden wir in der Regel eine beunruhigende, fcheckige Buntheit zu vermeiden, dagegen eine vornehme ruhige Farbigkeit zu erftreben fuchen. 52. Kontraft gröfserer Farbenflächen.

Deshalb wählen wir für gröfsere Flächen gebrochene Töne, welche fchon in gewiffen, gemeinfamen Grundtönen, z. B. in einem gemeinfamen grauen Ton, harmonifch zufammenftimmen. Man vergleiche z. B. die Faffadenmalerei an einem Bauernhaus zu Kortfch auf der nebenftehenden Farbendrucktafel.

Der Lokalton der Wand ift licht graugelb (Elfenbeinton); die drei Farben der Malerei find nicht in ungebrochenen Tönen hart nebeneinandergefetzt, fondern als Graurot, Graugelb und Neutralgrau einander genähert. Man beachte an diefer gemalten Fenfterumrahmung noch die gute Ueberfetzung des architektonifchen Gedankens eines Steingefimfes in ein gemaltes Linien- und Flächenornament ohne imitierte Schatten, Perfpektiven u. f. w.

Durch geeignete Kontrafte laffen fich die gebrochenen Töne dennoch wieder zu einer lebhafteren Farbenwirkung fteigern. Trotzdem müffen wir häufig noch andere

Harmonifierungsmittel anwenden, z. B. das Umftimmen eines zu lebhaften Tones durch Ueberziehen mit filigranartig verteilten Kontraftfarben. Sehr wirkfam ift für derartige Vermittelungen Gold oder Silber, welche nicht eigentlich als Farben gelten; ebenfo Schwarz und Weifs. Gold, Silber, Schwarz und Weifs vertragen fich mit allen Farben.

Uebrigens vermag auch der blendende Glanz der Sonne grelle Farben zu harmonifieren; ich meine nicht durch das chemifche »Bleichen«, fondern durch das optifche »Freffen« der Farben. Wir dürfen dies nicht aufser acht laffen, wenn wir die Polychromie des ägyptifchen und des griechifchen Tempels richtig beurteilen wollen. Ebenfo kann dämmeriges Licht die grellen Farben dämpfen; man denke an die

Fig. 64.



Fig. 65.



Bedeutung der Farbe für die Einheitlichkeit der Raumwirkung:

San Lorenzo zu Florenz.

Die hellen Wände des Mittelschiffes und die helle Flachdecke schliesen sich zu einer einheitlichen Raumwirkung zusammen. Vielleicht war an den Wänden noch leichte Freskomalerei beabsichtigt zur Vermittelung des tieferen Tones der Steinsäulen und der hellen Decke.

Stiftskirche zu Gernrode am Harz.

Die restaurierte dunkle Balkendecke zerreisst den Zusammenhang der hellen Hochwände. Wir dürfen wohl annehmen, dass die Decke ursprünglich hell und farbig war (vergl. St. Michael in Hildesheim) und dass die Wände Malerei erhalten sollten.

(Siehe Art. 53, S. 60.)

Innenräume der italienifchen Kirchen! Viele Altarbilder, aus ihrem urfprünglichen Zufammenhange geriffen, fehen jetzt in unferen Mufeen unerträglich bunt aus.

Durch Patina und Staub verfteht die Natur unübertrefflich zu harmonifieren; die Hausfrauen wollen allerdings nicht viel davon wiffen.

Fig. 66.



St. Georgskirche am Pöglhof bei Bruck a. d. Mur [34]).

Das farbige Rankenornament der Gewölbemalerei dient hier zur Vermittelung der hellen, verputzten Zwickel mit den dunkleren, teilweise auch bemalten Bausteinrippen des spätgotischen Netzgewölbes (Tonne mit Stichkappen).

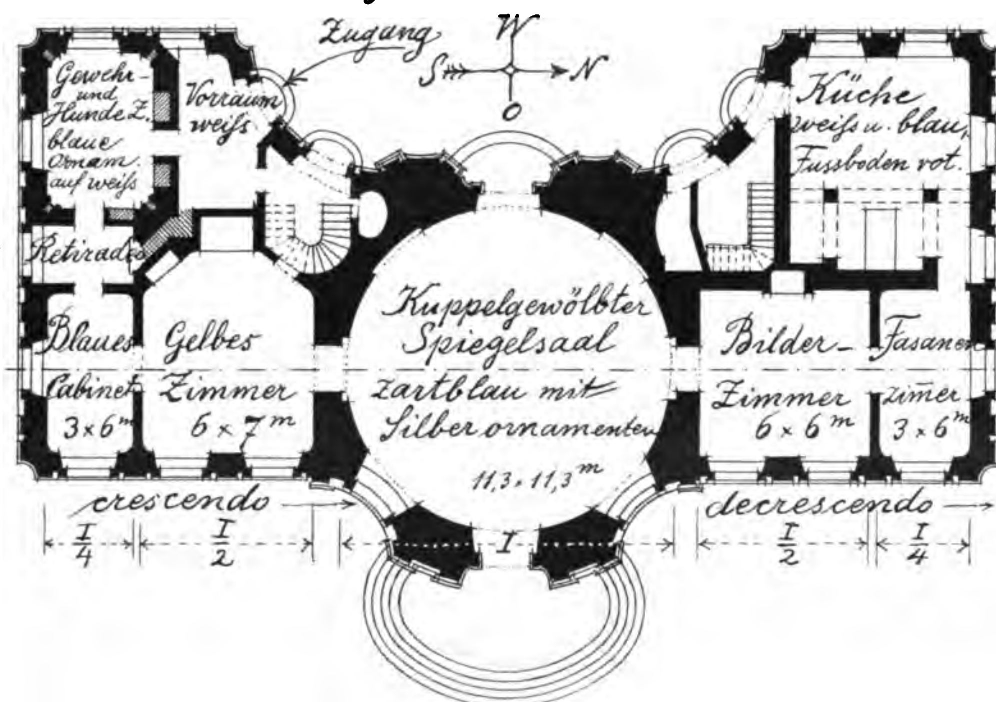
[34]) Nach der photographischen Aufnahme von *Wlha* in Wien.

Die Zusammenstimmungen durch Luftperspektive, durch Nebel, Mondschein u. s. w. kommen dem Ornament erst mittelbar zu statten; jedenfalls kann aber der Ornamentiker wichtige Lehren daraus ziehen [35]).

53. Stimmung der Farben. Stets wird der Farbenkünstler für seine Entwürfe jene Stimmung deutlich vor seinem inneren Auge, d. h. in seiner Phantasie sehen müssen, welche er sinngemäss dem Gegenstande seiner Aufgabe anzupassen hat. Der Innenraum eines Mausoleums verlangt eine ganz andere Farbenstimmung als derjenige eines Schauspielhauses.

In allen Fällen aber sollte die Farbe die zusammengehörigen Teile eines

Fig. 67.



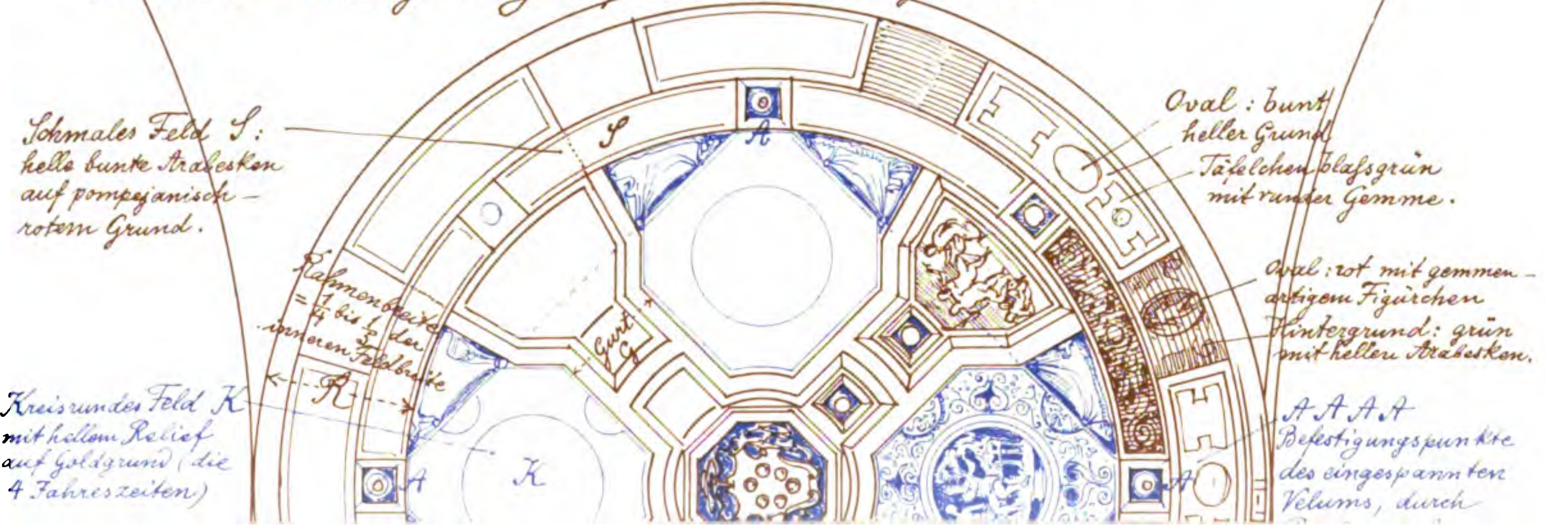
Die in Farbe, Grösse und Reichtum der Ausstattung sehr verschiedenen Räume sind harmonisch zusammengestimmt durch die Einheitlichkeit des Geschmackes und durch sinngemässe Steigerungen und Abstufungen [36]).

In den belebenden Farbengegensätzen der Haupträume ist es namentlich das reiche, aber zarte silberne Ornament, welches gleichsam als einheitlicher Oberton das melodische Zusammenklingen zu einer ruhigen harmonischen Gesamtstimmung hervorruft. Bei geöffneten Türen der fünf Räume in der Hauptflucht entsteht so ein farbig wohltuender Durchblick. Das Bilderzimmer hat einen gelben, das Fasanenzimmer einen grauweissen Wandton.

Raumes nicht zerreissen, sondern verbinden. (Vergl. die Decke von *San Lorenzo* in Florenz [silbergrauer Anstrich und Goldrosetten auf blauem Grund] und als Gegenbeispiel die Decke der Stiftskirche zu Gernrode in Fig. 64 u. 65.) Die Bedeutung

[35]) Vergl. noch die wertvollen Bemerkungen in: SEMPER, a. a. O., Bd I, § 13 u. 14 über die Farbe der Fussböden und über verschiedene Methoden der Farbenzusammenstellung.

[36]) Abbildungen und geschichtliche Angaben finden sich in: BORRMANN, R. & R. GRAUL. Die Baukunst. Berlin und Stuttgart. 7, II: Die Schlösser zu Schleissheim und Nymphenburg. Von R. STREITER.


Flachkuppel-Decoration der Villa Madama bei Rom
von Giulio Romano 1521.
Der Grundton der Decke ist hell (lichter Elfenbeinton) und erzeugt den Eindruck des leichten Schwebens.
Der Rahmen R ist im Ganzen etwas tiefer gestimmt als das Mittelfeld A A A A
Die achteckige Schlussstein Cassette enthält das Wappen des Erbauers – des Cardinals de Medici – in Vergoldung auf blauem Hintergrunde.
Pfeiler
Schmales Feld S: helle bunte Arabesken auf pompejanisch-rotem Grund.
Oval: bunt heller Grund
Täfelchen blassgrün mit runder Gemme.
Oval: rot mit gemmenartigem Figürchen
Hintergrund: grün mit hellen Arabesken.
Rahmenbreite = 1/4 bis 1/3 der inneren Feldbreite
Gurt G
S
A
R
K
Kreisrundes Feld K mit hellem Relief auf Goldgrund (die 4 Jahreszeiten)
A A A A
Befestigungspunkte des eingespannten Velums, durch



Durchdringung von 2 Motiven.

1. Breite Gurte G, in der [illegible] von [illegible] zu [illegible] [illegible] Verbindung.

2. [illegible]

[illegible]


fransen, Hintergrund blau als Himmel. —
Felder D: lichte farbige Bilder: Zeus, Juno, Neptun, Mars.
betont.
Horizontalkreis H als flaches Consolen-Gesims mit wenig Gold und blau in hellem Stuck gezogen.
1
3
2
D
A
H
Pendantif-Zwickel: Helles Stuckornament mit teilweiser Vergoldung; Hintergrund blau
Tragendes Gurtbogengesims (Archivolte des Vertikal-Kreises), hell.
Durchdringung von 2 Motiven:
1.) Breite Gurte G, in der Richtung von Pfeiler zu Pfeiler als Andeutung der konstruktiven Verbindung.
2.) Dazwischen, wie in freie Durchblicke eingespannt, ein Velum (Zelt-tuch)
Die beiden Motive sind durch den gemeinsamen Rahmen R und durch gemeinsame Farbentöne zu einer einheitlichen Decke verwoben.
Pfeiler
Hermann Pfeifer.

des farbigen Ornaments für die Vermittelung zu harter Gegenfätze erhellt aus Fig. 66 [34]).

Als Beifpiel einheitlicher Zufammenftimmung mehrerer verfchiedenfarbiger Räume (Harmonifierung der nachfolgenden Kontrafte) fei die Amalienburg bei München angeführt (vergl. Fig. 67 mit Erläuterungen).

In ähnlicher Weife finden wir im herrlichen Würzburger Schlofs eine ganze Flucht von verfchiedenfarbigen, lebhaft kontraftierenden Sälen und Zimmern im gemeinfamen Durchblick — bei geöffneten Türen — dadurch zufammengeftimmt, dafs fämtliche Türen und Türumrahmungen weifs angeftrichen und mit feinen Goldornamenten verziert find, welch letztere in den roten, grünen, gelben und blauen Zimmern gewiffe Anklänge finden. Innerhalb eines Gemaches find die Wände und Möbel in harmonifchen Nüancen einer Farbe zufammengeftimmt — zarte Kontrafte!

Für die Zufammenfaffung vieler lebhafter Farben durch einen verbindenden Gedanken und einen gemeinfamen Grundton gibt die nebenftehende Farbendrucktafel ein gutes Beifpiel.

Aber nicht nur im Innenraum, fondern auch an den Aufsenfeiten der Faffaden kann das farbige Ornament in viel ausgedehnterem Mafse zu charakteriftifchen Stimmungen herbeigezogen werden, als es jetzt in der Regel gefchieht. Wir leiden heute noch immer unter der Farblofigkeit, welche feit der Renaiffance durch das einfeitige Formenftudium der antiken Ueberrefte und durch Vernachläffigung der Farbe immer mehr um fich griff. Erft feit *Hittenkofer* und *Semper* wandte man der Polychromie des antiken Tempels erneutes Intereffe zu. Die bisherigen Ergebniffe find im unten genannten Werke [37]) gut zufammengefafst und durch die demfelben beigefügten 8 grofsen vorzüglichen Farbendrucktafeln erläutert. 54. Farbige Faffaden; Faffadenmalerei.

Für den Wohnhausbau ift viel wichtiger das grofse Gebiet der Faffadenmalerei. Vom Mittelalter bis gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts wurde die Phyfiognomie ganzer Städte in Deutfchland und Italien durch eine reiche Fülle von Faffadenmalereien beeinflufst. Ausführlicher wurde diefes Thema in der unten angeführten Zeitfchrift [38]) von mir behandelt und durch Abbildungen erläutert.

Ueber die berühmten »Augsburger Faffadenmalereien« hat Dr. *Fr. v. Thierfch* eine wertvolle Veröffentlichung [39]) mit fchönen Illuftrationen herausgegeben.

Es wäre lebhaft zu wünfchen, dafs der Farbenfinn und die Farbenfreude in weiteren Kreifen wieder erweckt werden. Kann doch durch harmonifche Farbengebung die fchlichtefte Form aus der nüchternen Profa in die ftimmungsvollen Höhen der Poefie emporgehoben werden!

Seit einigen Jahren können wir beobachten, dafs der Farbe am Aeufseren der Gebäude wieder eine gröfsere Rolle zugewiefen wird; deshalb mögen einige ftiliftifche Bemerkungen gerechtfertigt erfcheinen. Die beiden umftehenden Farbendrucktafeln können zur Erläuterung dienen.

Wenn die Faffadenmalerei dazu gebraucht wird, auf eine verputzte Wandfläche in möglichft täufchender Nachahmung eine echte Haufteinarchitektur mit Quadern, ftrengen Pilaftern und dergl. darzuftellen, fo ift dies eine Vorfpiegelung falfcher Tatfachen, eine ftiliftifche Lüge, welche uns anwidert. (Vergl. auch die mit Quadern bemalte Wandfläche in Fig. 29, S. 32.) 55. Stiliftifche Lügen.

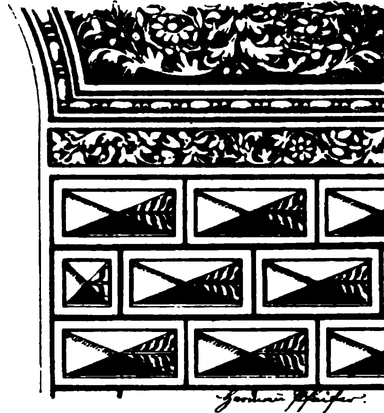
[37]) Fenger, L. Dorifche Polychromie. Berlin 1886. — Vergl. ferner: Wiegand, Th. Die archaifche Poros-Architektur der Akropolis zu Athen. Caffel u. Leipzig 1904.

[38]) Zeitfchr. des Bayer. Kunft-Gwbe.-Ver. 1894, Heft 1 u. 3.

[39]) München 1903.

Wenn dagegen eine verputzte Wandfläche mit Gemälden und Ornamenten und allenfalls mit einer angedeuteten, ſpielenden Architektur bemalt wird, ſo iſt eben die Malerei als ſolche gezeigt, alſo nicht zur Vortäuſchung eines wertvolleren Materials miſsbraucht. Wenn der Verputz als Verputz und die Malerei als Malerei gezeigt iſt, dann haben wir es mit voller Materialechtheit zu tun. Wenn alſo das Motiv der Quaderung in eine ornamentale Felderteilung überſetzt wird (Fig. 68), ſo fällt der Vorwurf der ſtiliſtiſchen Lüge weg.

Fig. 68.



Von der Sgraffito-Faſſade des fürſtl. Schwarzenbergſchen Palaſtes auf dem Hradſchin zu Prag (1545).

(Wiederhergeſtellt 1871.)

Ueberſetzung des Motivs der Quaderung in eine ornamentale Felderteilung.

56. Farbige Material-behandlung: Bemalung von Holz.

Unſeren Handwerksmeiſtern iſt das natürliche ſtiliſtiſche Gefühl für Echtheit der farbigen Materialbehandlung im Laufe des XIX. Jahrhunderts vielfach abhanden gekommen. In früheren Zeiten wäre es doch keinem Maler eingefallen, das Fichtenholz von Fachwerkbauten oder von Möbeln durch einen eichenholzartigen »maſerierten« Oelfarbanſtrich als ein edleres Material vorſchwindeln zu wollen! — dies glaubt ja doch niemand — ſondern er zeigte den Anſtrich, wenn er zum Schutze und zum Schmucke des weichen Holzes nötig war, eben als Anſtrich blau, rot, grün, weiſs, wie es gerade ſtimmte, und malte auch luſtig feine Ornamente darauf. Das war Echtheit.

Wir finden noch an weſtfäliſchen Bauernhäuſern blau angeſtrichene Fachwerkhölzer zwiſchen den weiſsen Verputzflächen, auch weiſs angeſtrichene Hölzer zwiſchen roten Backſteinausmauerungen; dazu die grünen Fenſterläden mit weiſsen Linien u. ſ. f.

In Süddeutſchland war das »Hausrot« gang und gäbe für den Holzanſtrich des Fachwerkes, worauf helle Ornamente ſich famos ausnahmen. In Tirol finden wir ebenfalls Weiſs und Rot, oder Weiſs und Grün, oft in Kontraſt mit der ſchönen goldbraunen Naturfarbe des Lärchenholzes (Fig. 69[40]); vergl. auch die in Art. 26 (S. 33) angeführte Literatur über bäuerliche Kunſt.

In der bäuerlichen Volkskunſt lebt noch ein letzter Reſt der urſprünglichen Farbenfreudigkeit; möge er vor dem völligen Abſterben bewahrt bleiben!

Der ſilbergraue Anſtrich der hölzernen Kaſſettendecke in *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 64, S. 58) und ſeine hohe äſthetiſche Bedeutung wurde bereits in Art. 53 (S. 60) beſprochen.



Fassadenmalerei zu Konstanz.

Nur der Zahnschnittfries und die Abfasungen der Fensterumrahmungen sind plastisch, alles [illegible] auf den glatten Verputz gemalt, auch die leichten Schatten neben den [illegible]

… Gemälden …

… geeigt …

Uebersetzung des … in eine …

… für … ablösenden …

… das …

… Schutz …

… als Anstrich …

… und … feine Ornamente …

… Bauernmalerei … Fachwerk-

… zwischen den … zwischen …

… dazu die …

… Haus …

… Ornamente …

… und … mit der …

… die im …

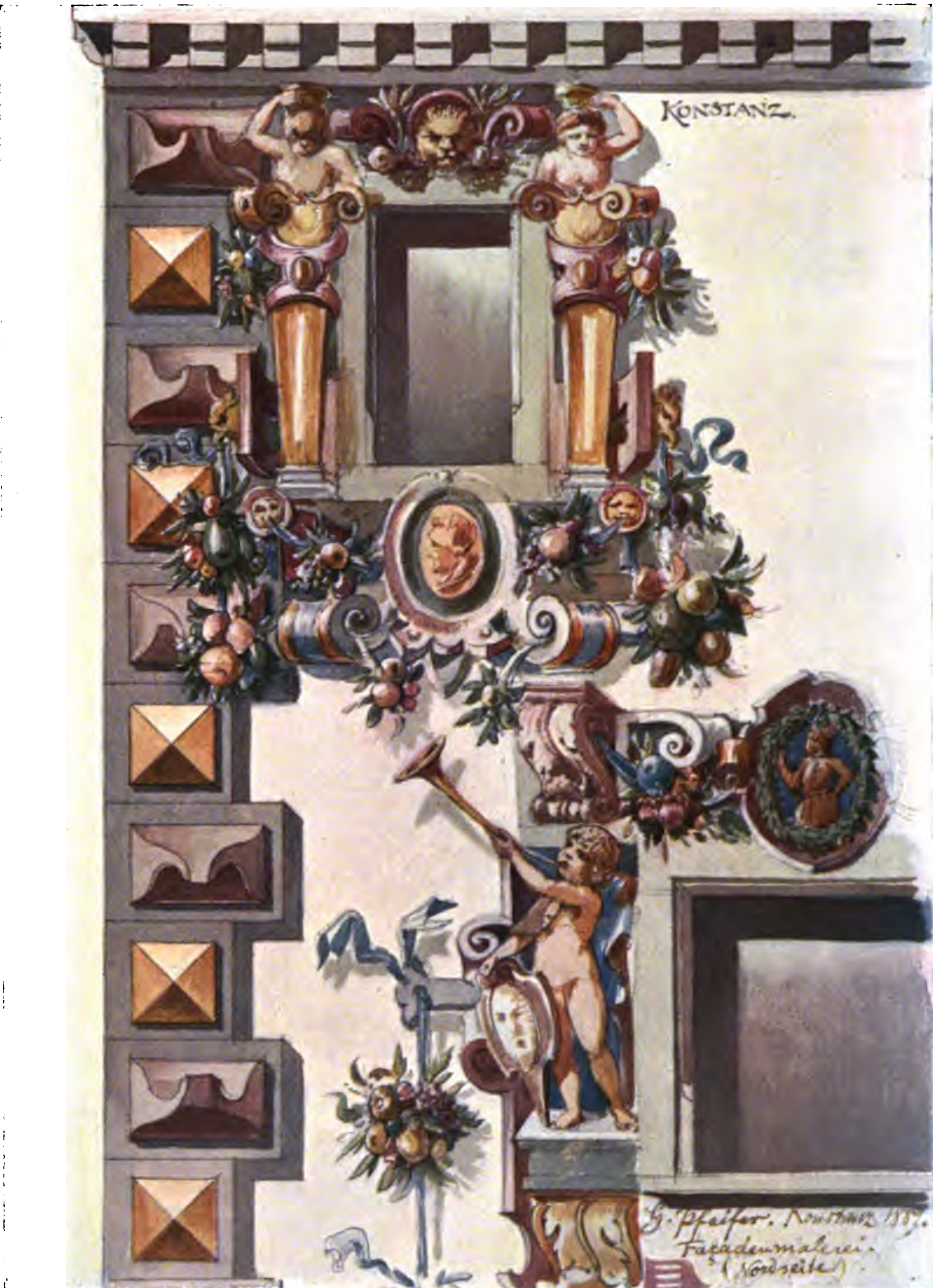
… Kirche …

… Schadigkeit; …

Der filbergraue …

… 54, S. 53 und …

befprochen.



Fassadenmalerei zu Konstanz.

Nur der Zahnschnittfries und die Abfasungen der Fensterumrahmungen sind plastisch; alles übrige ist al fresco auf den glatten Verputz gemalt, auch die leichten Schatten neben den Ornamenten.

Zu S. 63.





Fassadenmalerei an einem Palast in der Via Larga zu Trient.

Die innersten Fensterumrahmungen, die Portaleinfassung und der Balkon sind aus Marmor hergestellt. Die ganze sonstige architektonische Gliederung ist nur gemalt.
Von dem Hauptgesims — Hohlkehle mit Stichkappen — sind nur noch die Konsolen und Bogenansätze vorhanden; das übrige ist weggebrochen. Der obere perspektivische Loggienfries soll das Konzil von Trient darstellen.

Fig. 69.



Farbige Bemalung des Holzes an einem Bauernhaus zu Söll (Tirol[40]).

Die friſche weiſse und grüne Bemalung der Pfoſten und Konſolen, ſowie die „hausrot" angeſtrichenen Baluſterbretter über der Brüſtung ſtehen gut zur tiefen goldbraunen Naturfarbe des Holzes der Blockwand.

[40]) Verkleinerte Wiedergabe nach einer farbigen Tafel in: DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J.

57. Bemalung von Eifen. Was für die Bemalung von Holz gefagt wurde, gilt in ähnlichem Sinne für den Anftrich von Eifen. Ein »eifenfarbiger« Anftrich mit aufgemalten Glanzlichtern aus Silberbronze ift für ein künftlerifch empfindendes Auge geradezu unerträglich. Wo Eifen vor Roft zu fchützen ift, ftreiche man es dekorativ bunt an, wie es früher ganz felbftverftändlich war (Fig. 260). Es ift durchaus keine Bedingung der Materialechtheit, ein fchmiedeeifernes Gitter in dem grauen Tone des Hammerfchlages zu belaffen oder es fchwarz zu beizen. In der grofsen Erdgefchofshalle des neuen Hamburger Rathaufes befinden fich folche fchwarzgebeizte reiche Gitter vor dunklen Oeffnungen und bleiben dadurch vollkommen wirkungslos. Helle Farbe und teilweife Vergoldung würden dort fehr gut tun. Die Farbe des Anftriches mufs alfo von Fall zu Fall im Kontraft und in Harmonie mit der Umgebung gewählt werden.

58. Bemalung von Haufteín. Selbft Hauftein kann durch Farbe, z. B. in Ornamenthintergründen, in feiner Wirkung wefentlich gefteigert werden, oder auch durch heraldifche Farben in Steinwappen. Die Polychromie der ägyptifchen und griechifchen Haufteintempel wurde fchon oben erwähnt. Sehr feftlich vermag Gold in ganz feiner Verteilung — und zwar meiftenteils nicht als blitzendes, fondern als Altgold — an fchmalen Plättchen, Rundftäbchen, Ornamentranken u. f. w. zu fchmücken, befonders an dunkelgrauen Faffaden. Der berühmte Rathausplatz in Brüffel verdankt feine Schönheit zwar in erfter Linie feinen guten Verhältniffen und Architekturen, in zweiter Linie aber auch der günftigen Verwendung von Gold. Die Vergoldung wird als folche erkannt; niemand wird fie hier als Vorfpiegelung falfcher Tatfachen auffaffen.

Das Schlimmfte an Unechtheit bieten jene Imitationen von Steinornamenten in Zinkblech, die mit Haufteinfarbe angeftrichen find.

59. Farbenfinn. Die Wandelungen und Moden des Farbengefchmackes im Laufe der Zeiten und bei den verfchiedenen Völkern zu verfolgen, würde hier zu weit führen. Nochmals aber fei dem Architekten das eifrigfte Studium der Farbe an das Herz gelegt. Wir können darin vieles von den Frauen lernen, deren Farbenfinn in der Regel viel beffer gefchult ift; fie wiffen recht wohl zu beurteilen, welche Töne zueinander und zu ihnen felbft gut ftehen, welche Farben fich »fchimpfen« und welche fich »vertragen« und fteigern.

Sie verftehen auch die feinen Nüancen von Meergrün, Olivengrün, Moosgrün, Emeraldgrün, oder von Bordeauxrot, Hochrot, Erdbeerrot, Fleifchfarben u. f. w. fehr wohl zu unterfcheiden und in ihren Toiletten auszunutzen. Unter den Männern dagegen doch eigentlich nur jene, deren Beruf fie mit den Farben in Berührung bringt.

60. Farbenzufammenftellungen. Den farbigen Gefahren, welche ein ungebrochenes fattes Zinnoberrot und ein gleichwertiges Kobaltblau als Nachbarfarben mit fich führen — ftörendes Flimmern an der Grenze, und derber Kontraft —, wiffen die Frauen in der Regel gefchickt aus dem Wege zu gehen, fei es durch Einfügen heller oder dunkler trennender Streifen, oder durch andere Vermittelungen.

Auch der fatalen Zufammenftellung von einem lichten »milchigen« Himmelblau und einem kräftigen Gelb wird man bei ihnen felten begegnen.

Dagegen wird mit Vorliebe ein tiefes ftumpfes Blau mit einem lichten Graugelb oder mit einem lichten Rofa oder mit einem lichten Kupfergrün verwendet, und diefe Farbenpaare ftimmen tatfächlich gut zufammen. Es fcheint, als ob unfer Auge durch die tiefen, bläulichen (kalten) Schattentöne und durch die lichten (warmen) Sonnentöne an diefe Zufammenftellung beffer gewöhnt fei als an die umgekehrte.

Bei reicherer Farbengruppierung wird z. B. mit Vorliebe ein tiefes ftumpfes Blau, ein mittelftarkes Grün und ein lichtes Graugelb, alle mit weifsen Trennungs-

linien oder auf weifsem Grund, zufammengeftellt. Bei ungefchickter Wahl der Farben können Gelb, Blau und Grün ganz abfcheuliche Diffonanzen, bei richtiger Zufammenftimmung dagegen die wohlklingendften Akkorde hervorrufen.

Eine Zeitlang war der Dreiklang Violett, Grün und Gelb Mode. Violett ift eine gefährliche Farbe, kann aber bei richtiger Abtönung als warmes Braunviolett wundervoll wirken; oder auch als lebhaftes Violett in ganz kleiner Teilung mit Grün, Weifs, Lichtgelb oder Gold zufammengeftellt.

Dann wieder wurde eine Zeitlang alles rot in rot fchattiert. Nach diefen feurigen Effekten verlangte das Kontraftbedürfnis kühlere Töne.

Sehr vornehm wirkt ein lichtes Blau in feiner Verteilung mit Silbergrau auf einem tiefen Blau. Oder auch Blau auf Weifs (Meifsner Porzellan, Delfter Kacheln). Man beachte auch den Einflufs der Modefarben auf die Tapeten, Möbelftoffe, Hausanftrichfarben u. f. w.

Aber ftets kommt es auf das »Wie« der Zufammenftimmung an. Es ift ebenfo fchwierig, beim Zufammenftellen von gebrochenen Tönen eine fade Eintönigkeit zu vermeiden, als bei der Zufammenftellung ungebrochener Farben nicht fchreiend zu wirken.

Gröfsere graue Flächen können durch das Danebenftellen von zarten Kontraftfarben oder durch das Einfetzen von feurigen Farbenflecken (diefe nur in geringer Ausdehnung) belebt werden.

Die Mittel der Harmonifierung bunter Farben wurden fchon oben angedeutet.

Wie unendlich viele Nüancierungen aller Grund- und Zwifchenfarben fich durch verfchieden kombinierte Mifchung der drei reinen Farben Gelb, Rot und Blau erzielen laffen, zeigt uns am beften der moderne »Dreifarbendruck«. Vergl. z. B. die Farbendrucktafeln bei S. 61.

Das Ornament allerdings verlangt in der Regel nicht möglichft viele und reich nüancierte Farben, fondern im Gegenteil möglichft wenige, aber möglichft charakteriftifch wirkende Farben.

Nur gründliche fcharfe Beobachtung im farbigen Sehen und andauernde eigene Uebung in farbiger Darftellung kann zur Selbftändigkeit im farbigen ornamentalen Schaffen führen.

Allerdings müffen wir uns auch redlich bemühen, unferer Lehrmeifterin Natur die Mittel ihrer nie ermüdenden Wirkungen abzulaufchen. Nur noch einige Beifpiele: 61. Farbige Naturftudien.

Die grofsartigften Effekte der Blütenpracht drängen fich auf eine kurze Spanne des Frühlings zufammen; die glänzende Pracht des Abendrotes oder eines Regenbogens dauert nicht allzulange und kommt nicht alle Tage. Sparfame Anwendung der reichften Mittel fichert doppelten Erfolg!

Dann: die harmonifch bindende Stimmungskraft der Dämmerung, welche die fchärfften Kontrafte zu verfchmelzen vermag. Aehnlich die Luftperfpektive oder auch eine graue, neblige Luft! Die kleinlichen Einzelformen des englifchen Parlamentshaufes treten in der blaugrauen Londoner Luft zurück, und nur die grofsen Maffen des Gebäudes und feiner Türme treten in gutem Kontrafte mit der breiten Wafferfläche der Themfe ftolz hervor.

Ferner: im Winter die Wirkung der Schneeflächen! Selbft graue, fonft nichtsfagende Wände und Mauern gewinnen eine tiefe Farbigkeit durch das reine Weifs der frifch befchneiten Dächer und Wege. »Dekorative Wirkung weifser Flächen!«

Ueberall, wohin wir blicken, eine Fülle von Anregungen und Auffchlüffen! Das Auge mufs fie nur zu fehen, und unfere Phantafie mufs fie nur zu verarbeiten

lernen. Dabei kommen uns die Erfahrungen zu ftatten, welche in den verfloffenen Jahrtaufenden bereits gefammelt wurden. Von den Zinfen diefes Kapitals dürfen wir zehren; aber gleichzeitig müffen wir neue Werte hinzufügen, wenn wir uns den Vorwurf der Mifswirtfchaft erfparen wollen.

Es fei zum eigenen Studium und zur Anregung noch hingewiefen auf weitere Literatur über Farbenlehre und farbige Ornamente.

Ein ausführliches Quellenverzeichnis ift, wie fchon erwähnt, in *v. Bezold*'s Farbenlehre (S. 293 ff.) zu finden; weiter fei genannt: Berger, E. Katechismus der Farbenlehre (Leipzig 1898).

Eine zahllofe Menge hiftorifcher Ornamente, jedoch in fehr kleinem Mafsftab und in unfeiner Farbe, enthält: Racinet, A. *L'ornement polychrome.* Paris 1869.

In diefer Richtung vorzuziehen ift: Dolmetsch, H. Der Ornamentfchatz. 2. Aufl. (Stuttgart 1889).

Gröfser und reichhaltiger ift: Ewald, E. Farbige Dekorationen alter und neuer Zeit (Berlin 1882—1903).

Unübertrefflich in der Richtigkeit und Harmonie der farbigen Wiedergaben ift: Gélis-Didot, P. & H. Laffillée, *La peinture décorative en France. I: du XI. au XVI. fiècle, II: du XVI. au XVIII. fiècle* (Paris 1895 ff.).

Ebenbürtig ftehen ihm zur Seite: Borrmann, R. Aufnahme mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutfchland (Berlin 1897 ff.) — und das eben erfcheinende Werk: Lessing, J. Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutfchland. Berlin.

Die befte farbige Veröffentlichung über pompejanifche Wandmalerei befitzen wir wohl in: Mau, A. Gefchichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.

Die Veröffentlichungen über moderne farbige Ornamente find aufserordentlich verfchiedenwertig, viele geradezu fragwürdig. Das Befte ift zerftreut erfchienen in:

Kunft und Handwerk. Zeitfchr. des Bayer. Kunft-Gwbe.-Ver. (München); Deutfche Kunft und Dekoration, herausg. v. *A. Koch* (Darmftadt); Dekorative Kunft (München); Moderne Bauformen (Stuttgart); *Art et Décoration* (Paris); *The Studio* (London).

---

3. Kapitel.

Kompofitionslehre des Ornaments im allgemeinen.

62. Grundfätzliches.

Die Motive, die Grundformen find noch keine Ornamente. Sie müffen für die ornamentalen Zwecke erft umgeftaltet werden. Alfo nicht, um fie krampfhaft zu fchematifieren, fondern um fie beftimmten praktifchen und künftlerifchen Zwecken anzupaffen, find wir gezwungen, die Formen der Natur charakteriftifch umzubilden, zu ftilifieren.

So verlangt z. B. eine ftrenge, ernfte, gefetzmäfsige Architektur auch im Ornament gewiffe Gefetzmäfsigkeiten zum Zwecke einer einheitlichen harmonifchen Gefamtwirkung. Eine heitere, fpielende Architektur verträgt auch im Ornament eine leichtere graziöfe Formengebung (z. B. Rokoko).

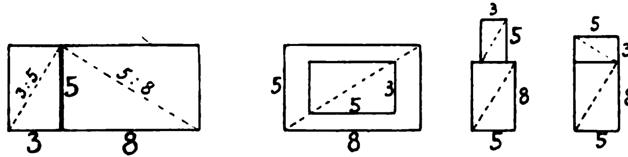
Demnach werden die allgemeinen Grundlagen des architektonifchen Schaffens auch für das Entwerfen der architektonifchen Ornamente zu gelten haben. Theoretifch find diefe Kompofitionsgefetze in den verfchiedenen Werken über Aefthetik behandelt worden.

Sehr eingehend z. B. in: Vischer, F. Th. Aefthetik oder Wiffenfchaft des Schönen (Reutlingen und Leipzig 1851), Teil III, Abfchn. 1, worin namentlich die Lehre vom Kontraft (milder, voller und fcharfer Kontraft) und von deffen Motivierung, fowie vom Rhythmus u. f. w. viele wertvolle Anregungen enthält.

In gekürzter Form hat *Robert Vifcher* das Wefentlichfte in einer Volksausgabe »Das Schöne und die Kunft. Vorträge von *Fr. Th. Vifcher*« (Stuttgart 1898) herausgegeben.

Das Wertvollſte verdanken wir aber *G. Semper's* grundlegendem Werke: Der Stil in den techniſchen und tektoniſchen Künſten (Frankfurt a. M. 1860—63), welches leider viel zu wenig geleſen wird, vielleicht auch für viele nicht anſchaulich genug iſt. So mag es gerechtfertigt erſcheinen, wenn hier durch eine gröſsere Zahl von augen-

Fig. 70.

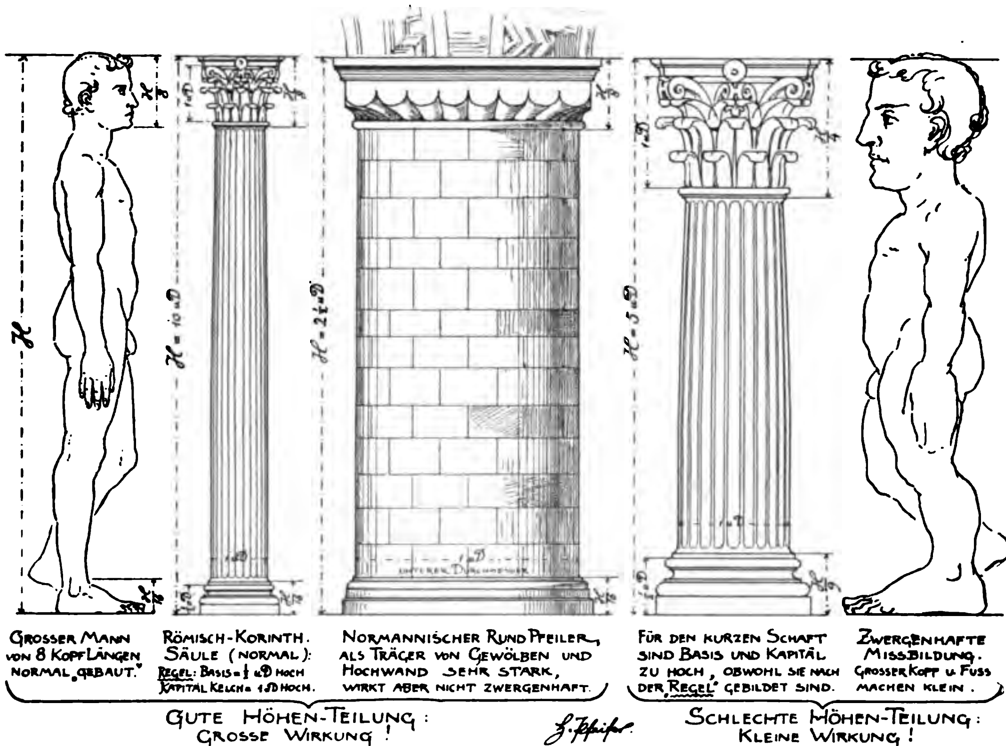


Verhältnis des goldenen Schnittes (annähernd).

Vergl. Fig. 1, 2 u. 3 (S. 7 bis 9) und Text S. 69.

fälligen Abbildungen mit charakteriſtiſchen Einſchreibungen und Erläuterungen gewiſſe Ergänzungen und Anregungen gebracht werden, zur klareren Erkenntnis einiger Geſetzmäſsigkeiten innerhalb der unendlichen Mannigfaltigkeiten des ornamentalen

Fig. 71. Fig. 72.



Einfluſs der Proportionen der menſchlichen Figur auf die Wirkung der architektoniſchen und ornamentalen Proportionen. Bewuſst oder unbewuſst ziehen wir Vergleiche zwiſchen den Proportionen unſeres Körpers und gewiſſen analogen Teilungen anderer Körper. (Vergl. auch Fig. 1, 2 u. 3 [S. 7 bis 9] und die zugehörigen Erläuterungen.)

Die Baumeiſter der italieniſchen Renaiſſance haben ſich ſehr eingehend mit den Beziehungen zwiſchen den Proportionen der menſchlichen Figur und denjenigen der Architektur beſchäftigt. Aus Fig. 71 u. 72 mag erſehen werden, wie durch zu groſse Bemeſſung von Vermittelungsgliedern und Ornamenten die Geſamtgröſsenwirkung beeinträchtigt wird. (Vergl. auch Fig. 127 bis 133.)

Schaffens- und zum leichteren Erlernen des messenden Sehens und des künstlerischen Beurteilens.

Im Grunde beruht alles künstlerische Komponieren auf der Schaffung sinngemäfser grofser Gegensätze und dann auf deren inniger Verbindung zu einer neuen Einheit. Ohne Unterschiede und Gegensätze ist überhaupt keine Beobachtung möglich. Alles höher entwickelte Leben verdankt sein Dasein dem Gegensatze der Geschlechter und ihrer Verbindung.

Fig. 73.



Romanisches Kapitell am Palast des Barbarossa zu Gelnhausen.

(Vollendet 1170.)

Das reiche Blatt- und Rankenwerk ist durch die klare Grundform der viereckigen Platte und des runden Kapitellkelches zu einer ruhigen Einheit zusammengefafst, wodurch auch die Fernwirkung deutlich bleibt. Man sieht dem Ornament gewissermafsen noch seine Entstehung aus der Aufzeichnung und Einmeifselung an.
Die Eckblätter vermitteln den Uebergang von Rundung und Viereck; zwischen ihnen wachsen die Ranken vom Halsglied empor und breiten sich oben aus.

Fig. 74.



Interpunktierender Schmuck an den schlanken hohen Pfeilern des Kaufhauses H. Tidemann Nachf. zu Berlin.

Arch.: O. Rieth.

Die Frucht- und Blattbüschel neben der Stirnbinde des Kopfes sind wie durch eine innere architektonische Kraft in einfachen würfelähnlichen Massen zusammengehalten, sind „architektonisiert".

63. Gegensätze. Von den vielen Gegensätzen, welche als wirksame Kontrastmittel beim Entwerfen von Ornamenten immer wieder Verwendung finden, seien hier nur einige herausgegriffen, mit der Danebenstellung der bis zur Uebertreibung gesteigerten Gegensätze.

Die äufserften Grenzen, z. B. Unendlich grofs und Unendlich klein, haben hier keine unmittelbare Bedeutung, weil fie aufserhalb des menfchlichen Faffungsvermögens liegen.

Gegenfätze	Steigerungen und Uebertreibungen
Grofs und Klein	Riefig und Zwerghaft
Breit und Schmal (Flächen)	Plump und Zerbrechlich
Dick und Dünn (Körper)	Schwülftig und Mager
Ausgebaucht und Eingezogen	Gefchwollen und Eingefchnürt
Kräftig und Zart	Derb brutal und Schwächlich
Herb und Mild	Abftofsend und Süfslich
Eckig und Rund	Scharf und Weichlich
Rauh und Glatt	Grob und Spiegelnd
Steigend und Fallend	Emporfchnellend und Herabftürzend
Stehend und Liegend	Gereckt und Zerfliefsend
Bewegt und Straff	Zappelig und Starr
Lebhaft und Ruhig	Nervös und Tot
Reich und Schlicht	Ueberladen und Aermlich
Stolz und Befcheiden	Protzig und Aengftlich
Frei und Streng	Willkürlich und Befangen
Heiter und Ernft	Ausgelaffen und Schwermütig
Hell und Dunkel	Blendend und Stockfinfter
Warmfarbig und Kaltfarbig	Feurig und Froftig
Lebhaft farbig und Gebrochen farbig	Schreiend bunt und Eintönig
u. f. w.	u. f. w.

Zu diefen Gegenfätzen der Gröfse, Form, Struktur, Richtung, Bewegung, Stimmung, Helligkeit und Farbe kommen beim ornamentalen Entwerfen noch in Betracht: die Gegenfätze des Zweckes (fiehe Abfchn. 2, Kap. 1), des Materials und der Materialbehandlung (fiehe Abfchn. 2, Kap. 2) und noch manches andere; fo z. B. von durchbrochenen und gefchloffenen Flächen, von Flachrelief und Hochrelief, von menfchlicher Figur und Architektur, von Ornament und Hintergrund u. f. w., welche allerdings unter gewiffen Gefichtspunkten fich in die obigen Gruppen einreihen laffen und ebenfalls durch Uebertreibungen in Manieriertheit verfallen.

Wir dürfen nie vergeffen, dafs alle Gegenfätze nur innerhalb gewiffer Grenzen wirken. Darüber hinaus verlieren fie ihre gegenfeitige Wechfelwirkung, wenigftens für unfere Sinneswahrnehmung.

Der Gröfseneindruck eines Palaftes kann durch ein kleines Haus daneben gefteigert werden, durch ein Kiefelfteinchen vor dem Portal aber nicht mehr, weil dann ein gemeinfamer Mafsftab fehlt! Bis zu einer gewiffen unteren Grenze wird die Wirkung von Gegenfätzen mit der Abnahme der Unterfchiede immer fchwächer, bis fie ganz aufhört.

Mit der Zunahme der Unterfchiede wächft die Wirkung bis zu einer gewiffen oberen Grenze; dann verwandelt fie fich zur Uebertreibung, und verliert fich fchliefslich ganz.

Die Wechfelwirkung zwifchen zwei Gegenfätzen wird umfo ftärker fein, je deutlicher gleichzeitig ihre Unterfchiede und ihre gemeinfamen Beziehungen find.

Vielleicht beruht darauf die bedeutende Wirkung der Reihe des Goldenen Schnittes (Fig. 70: $a : b = b : [a + b]$), dafs beide aufeinander folgende Verhältniffe eine gemeinfame Gröfse befitzen. $3 : 5$ nahezu $= 5 : 8$.

Die beiden Rechtecke in Fig. 70, das ſtehende und das liegende, haben dasſelbe Verhältnis von Breite zu Länge und dabei eine gemeinſame Seitengröſse[41]). Vergl. auch Fig. 1 (S. 7), 2 (S. 8), 6 (S. 12), 12 (S. 17) u. 25 (S. 29) und mehrere der noch folgenden Abbildungen in Beziehung auf den »goldenen Schnitt«.

Fig. 75[42]).



Die freibewegte figürliche Kompoſition iſt durch die ſtrenge Form des Hufeiſenbogens umrahmt und zuſammengehalten. Die beiden Masken an dieſem Rahmen zeigen ſtrenge Stiliſierung durch Zuſammenfaſſen des Bartes und des Fruchtkranzes in ſtraffe, rechteckige Formen; ebenſo die beiden Zweige in den oberen Zwickeln mit dem fein verteilten dunklen Hintergrunde. Man beachte noch, mit welcher Sicherheit und Friſche die ſämtlichen Linien in dieſem ornamentalen Entwurf Otto Rieth's, ſozuſagen, hingeſchrieben ſind.

64. Gegenſatz von Groſs und Klein; Maſsſtab.

Groſs und Klein ſind relative Begriffe, d. h. ſie werden nur durch das gegenſeitige Verhältnis beſtimmt. Unſer Sonnenſyſtem iſt klein im Vergleich zum Weltall und über alle Begriffe groſs im Verhältnis zu allem Irdiſchen.

41) Vergl. Zeising, A. Neue Lehre von den menſchlichen Proportionen. Leipzig 1854.

42) Nach einer Original-Bleiſtiftſkizze von Prof. *Otto Rieth*.

Wir befitzen ein wirkfames Mittel, eine unentfchiedene Form gröfser erfcheinen zu laffen, im Danebenftellen von deutlich kleineren Formen; und umgekehrt.

Durch zu grofse Ornamente fchädigen wir den Gröfseneindruck eines Bauwerkes; zu kleine Ornamente dagegen bleiben wirkungslos. Die befte Wirkung liegt in der Mitte, ift aber bekanntlich nicht fo leicht zu treffen (Fig. 71, 72 u. 83).

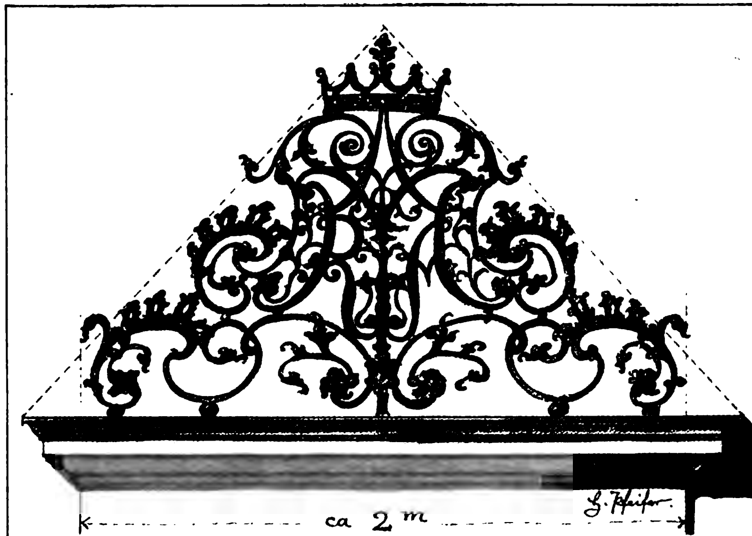
Die Mafsftabsfragen des ornamentalen und architektonifchen Details gehören zu den fchwierigften und erfordern viele Beobachtung und Erfahrung.

65. Nah- und Fernwirkung; Doppelmafsftab.

Wo es fich gleichzeitig um Fernwirkung und um Nahwirkung handelt, kann das Ornament einen Doppelmafsftab erhalten. Hierfür gibt es verfchiedene Möglichkeiten. Entweder erftens:

Zufammenfaffen der kleineren Formen in klare, einfache, gröfsere Gefamtfiguren; z. B. durch fchlichte Umriffe eines Baues oder Bauteiles; man denke an

Fig. 76.



Giebelartige Bekrönung aus vergoldetem Schmiedeeifen, nachträglich über einem wagrechten Abfchlufsgefims aus Stein aufgefetzt, am Portal der katholifchen Mädchenfchule am Sandplatz zu Meran.

Die reichen Ornamente find in die einfache Grundform eines Giebeldreieckes zufammengefafst, ohne dafs die einfaffenden Linien, welche in obiger Aufnahme leicht punktiert find, deutlich gezeigt werden. Die ornamentalen Linien folgen gewiffermafsen freiwillig einem felbftauferlegten Zwange.

Während die Schnörkel des Ornaments aus Vierkanteifen gefchmiedet und die Rofetten und Rokokoanfätze aus Eifenblech getrieben find, zeigt das ornamental verflochtene Monogramm MARIA fein Zufammenfügen aus vernietetem, blechartigen Flacheifen. Die Vergoldung macht den Eindruck leicht und reich.

die einfachen Silhouetten des Parthenons und feiner reichen Giebelfelder, Metopen, Friefe etc. oder an die zufammenfaffende Kraft der Peterskuppel in Rom.

Als Beifpiele der Zufammenfaffung ornamentalen Reichtumes in einfache Grundformen können Fig. 73 bis 78 dienen. Man denke auch an das Zufammenfaffen der vielen verwickelten Organismen des menfchlichen Körpers zu einer verhältnismäfsig einfachen überfichtlichen Figur.

Die klaren Grundformen des korinthifchen Kapitells find für die Fernwirkung

berechnet, die gröfseren Blatt- und Rankenteilungen für geringeren Abftand, und endlich die feinen Blatteinkerbungen und Profilierungen für die nächfte Nähe!

Man denke auch an die Zufammenfaffung der unerhört reichen, filigranartigen, maurifchen Ornamente in ganz fchlichte Rechtecksfelder, Friefe u. f. w.

Fig. 77.



Gitter im Prälatengang des Stiftes St. Florian[43]).

(1721).

Zufammenfaffung des ornamentalen Reichtumes der vielen zierlichen Ranken in klare Grundformen von Rechtecken und regelmäfsigen Frieſen in guten Proportionen, wodurch die Gefahr einer unruhigen Wirkung vermieden ift trotz der lebhaften Linienführung der gefchmiedeten Schnörkel. Sehr wohltuend wirkt der Kontraft des fchlichten Stabgitters, welches in Augenhöhe angebracht ift und fo einen bequemen Durchblick gewährt.

Das reizvolle Linienfpiel diefes Gitters kommt dem ganzen fchlicht verputzten Gewölbegang als reicher Schmuck zu gute.

[43]) Nach einer Aufnahme von *O. Schmidt* in Wien.

Oder zweite Art der Erzielung eines ornamentalen Doppelmafsftabes: Gruppierung und Verbindung grofser und kleiner Formen zu einem einheitlichen Ornament. Am anfchaulichften wird uns dies durch die verfchiedenen Mafsftäbe der menfchlichen Figur innerhalb der einen Kompofition von *O. Rieth* in Fig. 78[44]) werden.

Fig. 78[44]).



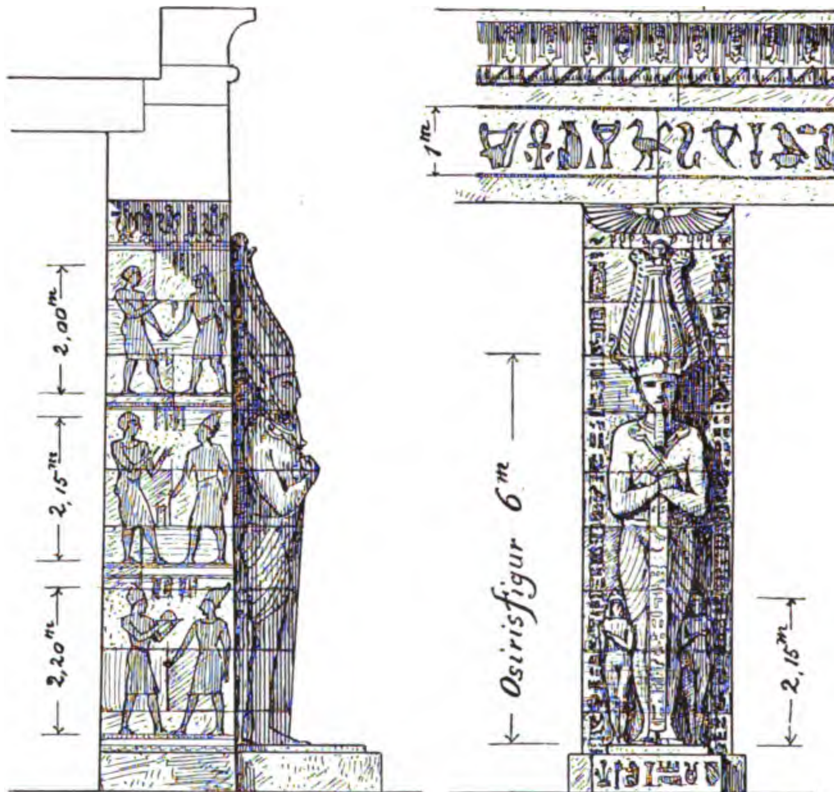
Die überlebensgrofse geflügelte Maske (Mafsftab I) ift als Relief gedacht. Die ganz zierliche fitzende Gewandfigur darüber (Mafsftab III) ift als dekorativer Auffatz der Maskenkrone aufzufaffen. Den Hauptmafsftab (Mafsftab II) geben die beiden lebensgrofs wirkenden nackten Frauengeftalten mit den Fackeln ab, auch wenn die ganze Kompofition gröfser oder kleiner ausgeführt wird als mit 1,60 m Höhe diefer beiden Frauen.

44) Fakf.-Repr. nach: Rieth, O. Skizzen. 4. Folge. Leipzig 1899. Taf. 9.

Uebrigens haben bereits die alten Aegypter die monumentale Kraft der Maſs-ſtabsgegenſätze hervorragend auszunutzen verſtanden (Fig. 79). Man denke auch an die verſenkten reliefierten Wandmalereien der Pylonen mit den Rieſenfiguren der Gottheiten, den groſsen Geſtalten der Könige, den kleinen Menſchen der übrigen Darſtellungen und den ganz kleinen Bildzeichen der Hieroglyphen.

Bei den aus der Durchdringung mehrerer Motive hergeſtellten Ornamenten (z. B. Pfeiler im Reichstagshauſe [Fig. 80 u. 81[45]]) oder Mäander- und Schnörkel-

Fig. 79.



AEGYPTISCHER OSIRIS-PFEILER.

Die Figur der Hauptgottheit iſt hervorgehoben nicht ſowohl durch die bedeutende Höhe von 6 m — alſo reichlich dreifache Lebensgröſse —, als vielmehr durch das Danebenſtellen von kleineren Figuren in etwas mehr als Lebensgröſse als Hochrelief an der Vorderfläche des Pfeilers, und als verſenktes Flachrelief in drei Reihen übereinander an den Seitenflächen. Die Hieroglyphen in dem 1 m hohen Fries des Gebälkes und die noch kleineren Schriftzeichen, welche mit ihren zierlichen Bildern die Oſirisfigur umrahmen, tragen nicht unweſentlich zur Steigerung der Gröſsenwirkung in der Nähe bei. Wir finden hier alſo gleichzeitig bedeutende Fernwirkung und Nahwirkung vereint.

fries aus Mantua (Fig. 82) iſt in der Regel ein primärer und ſekundärer, oft auch ein tertiärer Maſsſtab zu unterſcheiden. (Vergl. auch Art. 91, S. 135.)

Für Schriften mit ornamentalen Verſchlingungen des Hintergrundes werden naturgemäſs der primäre Maſsſtab und die ſtärkere Kraft für die Buchſtaben, der ſekundäre Maſsſtab und die zartere Zeichnung für das Rankenwerk zu wählen ſein.

Fig. 80.



Fig. 81.



Flachrelief-Ornamente mit schöner Durchdringung verschiedener Motive, in wirkungsvollem Streiflicht. Im Gegensatz dazu sind die schmalen, vollbeleuchteten Vorderflächen der Pfeiler glatt gelassen. Material: marmorähnlicher istrischer Kalkstein von zarter graugelber Farbe.

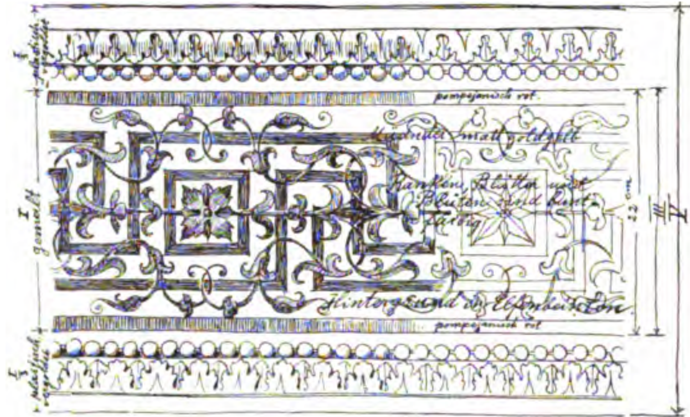
Pfeiler im Vorsaal des Bundesrates im Reichstagshause zu Berlin [45]).

[45]) Fakf.-Repr. nach: WALLOT, P. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1897—1901.

Durch den Mangel eines genügend zierlichen Mafsftabes kann der Gröfseneindruck eines Bauwerkes empfindlich gefchädigt werden (Fig. 83 [46]).

Der Innenraum von *St. Peter* in Rom (Fig. 84), welcher in feinem erften Eindruck die meiften enttäufcht, welche feine gewaltigen Abmeffungen vorher aus den

Fig. 82.



Von einem Fries im Palazzo Ducale zu Mantua.

Arch.: Giulio Romano.

(XVI. Jahrh.)

Durchdringung und Verbindung von zwei ornamentalen Motiven zu einem einheitlichen Band: eckiger, kräftiger Mäander und zierliches rundes Rankenwerk.

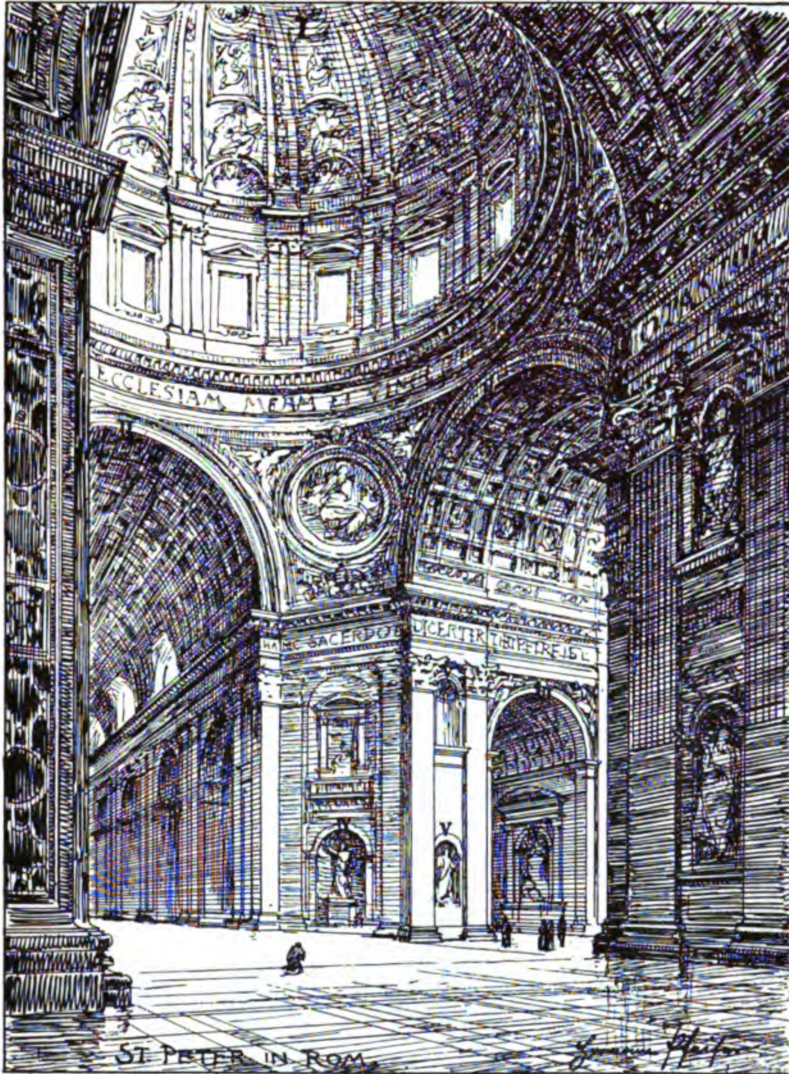
Fig. 83 [46]).



Ungünftiger Maßstab des Ornaments. — Man wird dies fofort erkennen, wenn man in die Türöffnung eine lebensgrofse menfchliche Figur im richtigen Maßstabe einzeichnet. Die riefiggrofsen Kaftanienblätter und -früchte laffen die Tür darunter winzig erfcheinen.

[46]) Fakf.-Repr. nach: Deutfche Bauhütte 1899.

Fig. 84.



Überleitung der Maasstäbe von der Kuppelgrösse zur Menschengrösse.

Maasstab		Lichte Weite	Lichte Höhe	Abnahme des Maasst.
I	Haupt-Kuppel über der Kreuz-Vierung.	42,5 m	101 m	
II	Haupt-Tonnen über den Kreuz-Armen	23 m	45	ca I/2
III	Quer-Tonnen neben den Kuppel-Pfeilern	13 m	24	ca II/2
IV	Nischen unter den Quer-Tonnen und in den Pfeiler-Schrägungen	5,5 m	10	ca III/2
V	Nischen zwischen den Pilastern der Haupt-Gurte	2,5 m	5	ca IV/2
Maasstab VI	fehlt; er würde einer Nische für lebensgrosse Figur entsprechen	1,2	2,4	ca V/2

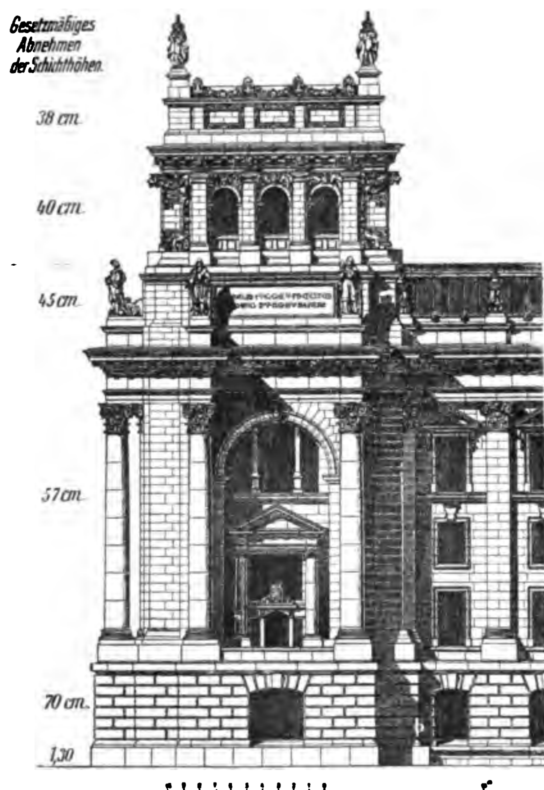
I helle Kuppel und II: dunkleres Tonnengewölbe bilden den Haupt-Kontrast: Gegensätze erster Ordnung; II und III zweiter Ordnung, etc.

Die aufeinander folgenden Teile haben immer ein gemeinsames Maass.

Veröffentlichungen kennen gelernt haben, gibt uns wertvolle Auffchlüffe in diefer für die Abmeffungen der Architektur und des Ornaments fo wichtigen Frage.

Der Mafsftab VI der menfchlichen Lebensgröfse (vergl. die Tabelle in Fig. 84) ift hier nicht angewendet, fondern es wurde mit dem übermenfchlichen Mafsftab V aufgehört und dementfprechend allen kleinften Teilchen eine übertriebene Gröfse gegeben. Man könnte nun meinen, dafs damit auch ein übertrieben grofser Raumeindruck erzielt würde. Aber gerade das Gegenteil ift der Fall: die übergrofsen Einzelheiten laffen den Raum wefentlich kleiner erfcheinen, als er wirklich ift. So find z. B. die Eck-Akanthusblätter der korinthifchen Pilafterkapitelle an den Kuppel- und Haupttonnenpfeilern $1{,}85^{m}$ hoch, haben alfo reichlich Manneshöhe. Die fitzenden Figuren der vier Evangeliften in den Kreisfeldern der Pendentifzwickel find $6{,}50^{m}$ hoch — etwa fünffache Lebensgröfse! Die Putten, welche das Weihwafferbecken halten, find mehr als doppelt lebensgrofs.

Fig. 85.



Eckturm und Syftem der Südfront des deutfchen Reichstagshaufes zu Berlin[47]).

Siehe Text S 81.

Befonders raumverkleinernd wirkt in *St. Peter* auch das gewaltige korinthifche Hauptgefims unter dem Anfatz des Tonnengewölbes der Kreuzarme; es ift nicht für die Zwecke eines Kämpfergefimfes überfetzt, fondern in der Ausladung unmittelbar jenen antiken korinthifchen Hauptgefimfen nachgeahmt, welche am Aeufseren des Tempels mit ihrem grofsen Hängeplattenvorfprung den treffenden Ausdruck des Dachvorfprunges bildeten. Im Kämpfergefims zerfchneidet der grofse Vorfprung den Zufammenhang von Wand und Gewölbe, anftatt beide durch ftraffe Gliederung zu verbinden. Durch den richtigen Gegenfatz zierlicher Einzelformen hätte die Gröfsenwirkung gefteigert werden können.

Wir finden diefe Beobachtung beftätigt im Innenraum der Sofienkirche zu Konftantinopel, welcher trotz der geringeren abfoluten Mafse — etwa 32^{m} Kuppel-

[47]) Fakf.-Repr. nach: Architektonifche Rundfchau 1904, S. 95.

weite — dennoch weit grofsräumiger wirkt eben infolge der äufserft zarten, kaum angedeuteten Kämpfergefimfe, der mehrfach übereinandergeftellten, immer feiner werdenden Arkaden und Fenfteröffnungen, der Galeriebrüftungen von ungefähr 1 m Höhe und des zierlichen Mofaikfchmuckes. Namentlich find es die Brüftungshöhen, welche uns den Mafsftab des menfchlichen Körpers und damit der wirklichen Gröfse vergegenwärtigen. Durch Baluftraden von etwa 2 m Höhe kann man die Gröfsenwirkung eines ganzen Baues geradezu totfchlagen.

Als der einzige berechtigte Mafsftab, welcher menfchliche Bauten beherrfchen mufs, ift die menfchliche Gröfse felbft ins Auge zu faffen. Je bedeutender der Unter-

Fig. 86.


Lectio tercia.
Quasi cedrus exaltata
sum in libano:et quasi
cypressus in monte syon Qua
si palma exaltata sum in ca-
des:et quasi plantatio rose in
iericho · Quasi oliua speciosa
in cāpis:et q̄si platan⁹ exalta-
ta sum iuxta aquas in plateis
sicut cynamomum et balsa-
mum aromatizans odorem
dedi · Quasi mirrha electa de-
di suauitatē odoris · Tu autē
domine · Respon · Felix nāq

Gegenfatz von kräftiger Schrift und zarter Zeichnung.

Eine Seite aus Kaifer Maximilians Gebetbuch mit Albrecht Dürer's Randzeichnungen (1515).

Dürer hat in deutlichem Gegenfatz zu der fehr kräftigen, geradlinigen, faft harten Schrift feine Randzeichnungen in zarten, graziös gefchwungenen, weichen Linien als begleitendes Beiwerk fchmaler als die Schriftfläche felbft gehalten, alfo im charakteriftifchen Stil einer Randzeichnung. Diefen kontraftierenden Rahmen, welcher vier verfchiedene Breiten befitzt, hat Dürer dadurch in Harmonie mit der Schriftfläche gebracht, dafs er ihm dasfelbe überhöhte Verhältnis von 2 : 3 gab, welches die gegebene Schriftfläche befafs: Verbindung von Gegenfätzen zu einem harmonifchen Kontraft durch die „Aehnlichkeit der Verhältniffe". (Vergl. Art. 75 u. 120.)

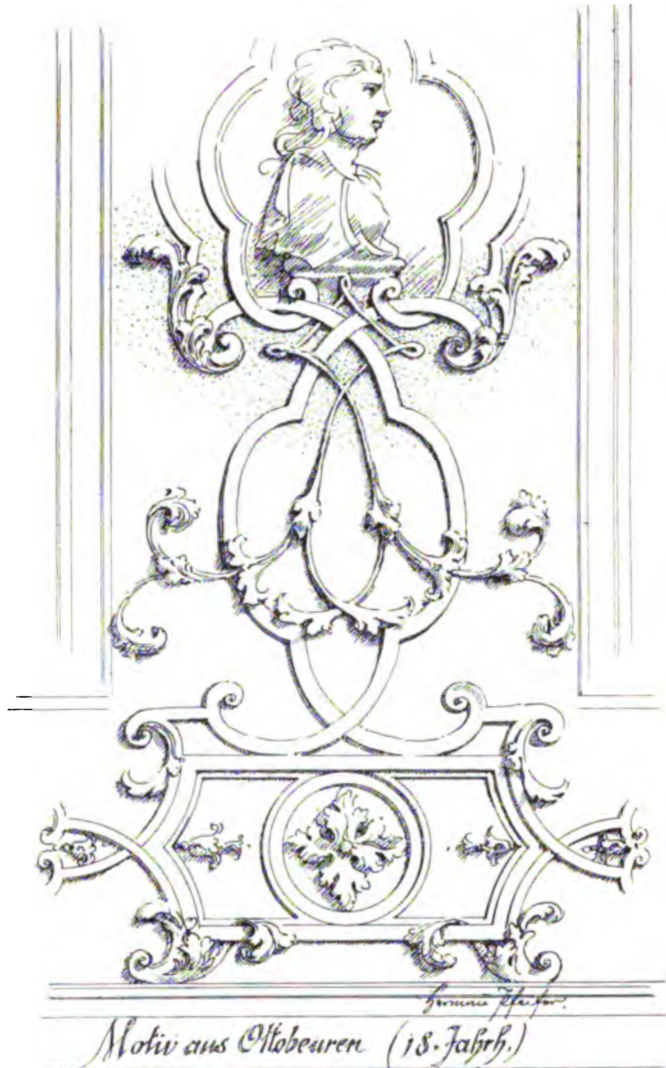
fchied von Raumgröfse und Menfchengröfse ift, umfomehr Zwifchengröfsen find zur optifchen Vermittelung einzuführen, weil wir fehr grofse Abmeffungen ohne vergleichenden Mafsftab in der Regel nicht mehr beurteilen können. Eine Ausnahme bilden z. B. die monumental ftilifierten Grabhügel der ägyptifchen Pyramiden in der weiten Ebene.

Es ift keineswegs erforderlich, dafs alle kleinften Teilungen einer Raumgeftaltung gleich deutlich gefehen werden; denn fonft müfsten ja die Einzelheiten

eines Baues umſo derber gemacht werden, je weiter ſie ſich vom Auge entfernen, alſo nach oben hin an Gröſse zunehmen, anſtatt ſich zu verfeinern.

Der Anfänger verfällt dieſem Trugſchluſſe ſo leicht, daſs man die Einzelformen umſo gröſser machen müſſe, je höher ſie angebracht werden, damit ſie dem Auge in gleicher Deutlichkeit ſichtbar bleiben wie die unteren. Es würde dadurch aber

Fig. 87.



Angetragenes Stuckornament.

Verſchlingung von verſchieden breiten Streifen zu einem Gurtbande. Gegenſätze von breiten und ſchmalen Streifen und anſchwellenden Blättern in gleichlaufenden, kreuzenden und gegenläufigen Linien.

einer günſtigen perſpektiviſchen Fernwirkung entgegengearbeitet, d. h. die Raumwirkung verkleinert werden, während durch ein leichtes Verſchwimmen der fernen Formen, welche das Auge vielleicht nur ahnen, aber unſere Phantaſie ergänzen kann, die perſpektiviſche Fernwirkung unterſtützt, alſo der Raum erweitert wird. Auch in dieſer Hinſicht zeigt die Kuppeldekoration in *St. Peter* durch zu groſsen

Maſsſtab der Ornamente und der Figuren, ſowie durch zu derbe Umriſslinien der Moſaikgemälde grobe Verſtöſse, welche den Raumeindruck ſchädigen; die abendliche Dämmerung gleicht vieles wohltätig mildernd aus und läſst den Raum gröſser erſcheinen, als er bei Tage wirkt. In den Fehler zu derber Einzelbehandlung, Profilierung etc. verfallen die meiſten Anfänger, während in den beſtgelungenen Bauten aller Zeiten ein bedeutender Grundgedanke durch ſtarke Hauptkontraſte und zierliche Schmuckformen einen geſteigerten Ausdruck gefunden hat.

Von gröſster Wichtigkeit iſt, wie erwähnt, die Abnahme des ornamentalen Maſsſtabes in der gröſseren Höhe des Gebäudes. (Vergl. das geſetzmäſsige Abnehmen der Schichtenhöhen, ſowie der architektoniſchen und ornamentalen Maſsſtäbe an den Ecktürmen des Reichstagshauſes in Berlin [Fig. 85 [47])] und das gleichzeitige Zunehmen des Reichtumes von unten nach oben.)

Fig. 88.



Kontraſt von breiten und ſchmalen, anſchwellenden und ausklingenden Formen. (Vergl. Fig. 89.)

Eine wirkungsvolle Abwechſelung in der Stärke der Schnörkelranken iſt hier auf techniſch überraſchend einfache Weiſe erzielt durch das Aneinanderbinden von mehreren Vierkantſtäben in den Hauptlinienzügen und durch das Auseinanderteilen in den feineren Veräſtelungen, wobei die freien Spiralendigungen noch dünn ausgeſchmiedet ſind. Die Rundungen der Spiralen und Hauptkurven ſind nicht ängſtlich abgezirkelt, ſondern machen den friſchen Eindruck freihändiger Arbeit. Ungeachtet dieſer kleinen Unregelmäſsigkeiten wirkt das Geſamtbild des Gitters doch rein ſymmetriſch.

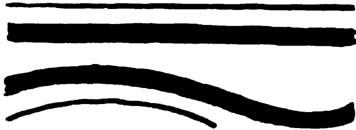
Ein Ornament, welches in einer beſtimmten Gröſse gut ausſieht, kann durch mechaniſche Verkleinerung »zimperlich«, durch mechaniſche Vergröſserung leer oder plump, d. h. in ſeiner künſtleriſchen Wirkung vollkommen verdorben werden.

Wir dürfen alſo nicht ohne weiteres den ganzen Reichtum der zwei Blattkränze des korinthiſchen Kapitells vom Tempel des Jupiter Stator aur die Säulen einer Haustür genau übertragen. Da genügen oft vier vereinfachte Diagonalblätter. (Vergl. die italieniſche Frührenaiſſance.)

Der Maſsſtab eines Ornaments iſt ſomit ſtets mit Rückſicht auf ſeine Stellung, Umgebung etc. zu beſtimmen; Hilfsmodelle, Schablonen, Proben und dergl. an Ort

Fig. 89.

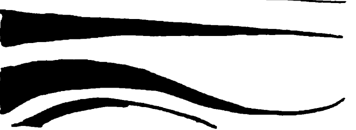
Verschiedene Kraft der Linie:



gleichbleibende Linien-stärke



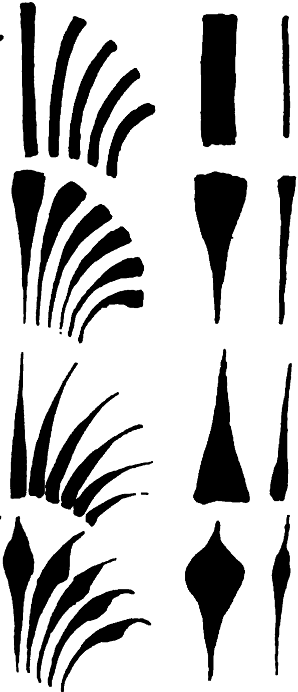
anschwellende Linie.



ausklingende Linie.

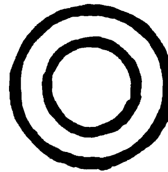


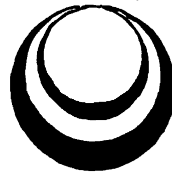
anschwellende und ausklingende L. „musikalisch"



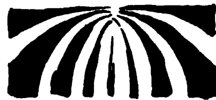














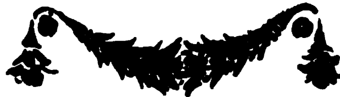


























und Stelle verfuchsweife angebracht, können von Wert fein, wenn der Beurteiler einen durch die Wirklichkeitsbeobachtung gefchulten Blick und einen guten Gefchmack befitzt. Jedenfalls ift die Mafsftabsfrage eine der erften beim Entwerfen irgend eines Ornaments.

Hier liegt eine grofse Gefahr in den vielen Veröffentlichungen von Ornamenten, welche ohne Mafsftab und herausgeriffen aus der Umgebung als »Vorbild« und als

Fig. 90.



Perfpektivifcher Entwurf eines körperlichen Ornaments:

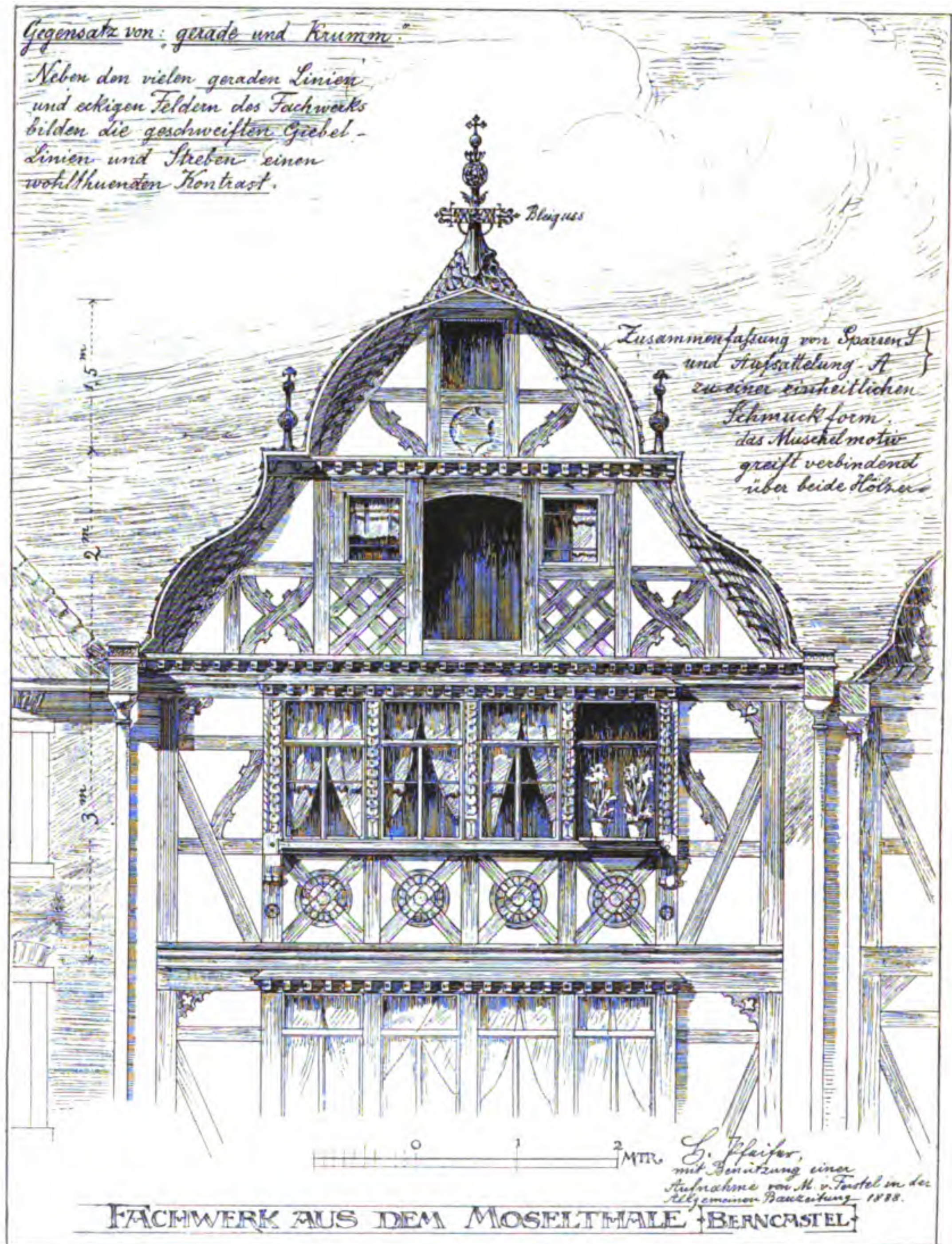
Bekrönungsvafe aus Kalkftein als freie Endigung über der Unterfahrt des Juftizgebäudes zu München [48]).

Man beachte den fchönen Wechfel eckiger und runder Formen und ihre Vermittelung, ferner die gute Gliederung und Abftufung der Höhen- und Breitenverhältniffe, den wirkungsvollen Gegenfatz glatter und gefchmückter Profile, ftreng rhythmifcher Teilungen und freier Zutaten u. f. w. Mit den einfachften zeichnerifchen Mitteln ift hier eine ftarke plaftifche Wirkung erzielt.

(Zu Art. 66.)

[48]) Stark verkleinerte Wiedergabe der Original-Tintenzeichnung von Profeffor Dr. *F. v. Thierfch.*

Fig. 91.



Gegensatz von eckigen und runden Formen.

Im niedersächsischen Fachwerkbau spielen die runden, strahlenförmig geteilten Scheiben- und Fächerornamente und andere runde Formen eine wichtige Rolle als Kontrast- und Ergänzungslinien zu den vielen Rechtecksfeldern der Ständer, Schwellen, Rahmhölzer, Brüstungsriegel u. s. w.

»Vorlage« dienen sollen. Immer und immer wieder muſs das Auge durch das Zeichnen und Meſſen nach der Wirklichkeit geſchult werden. Der Mangel an gedruckten Vorbilderſammlungen war deshalb ein Segen für die Bau- und Handwerksmeiſter, welche vor dem »papierenen Jahrhundert« lebten und noch nicht in Gefahr waren, in der Hochflut der aus allen Ländern und Zeiten hereinſtrömenden Geſchmacksrichtungen mit ihrem eigenen Geſchmack zu ertrinken.

Fig. 92.

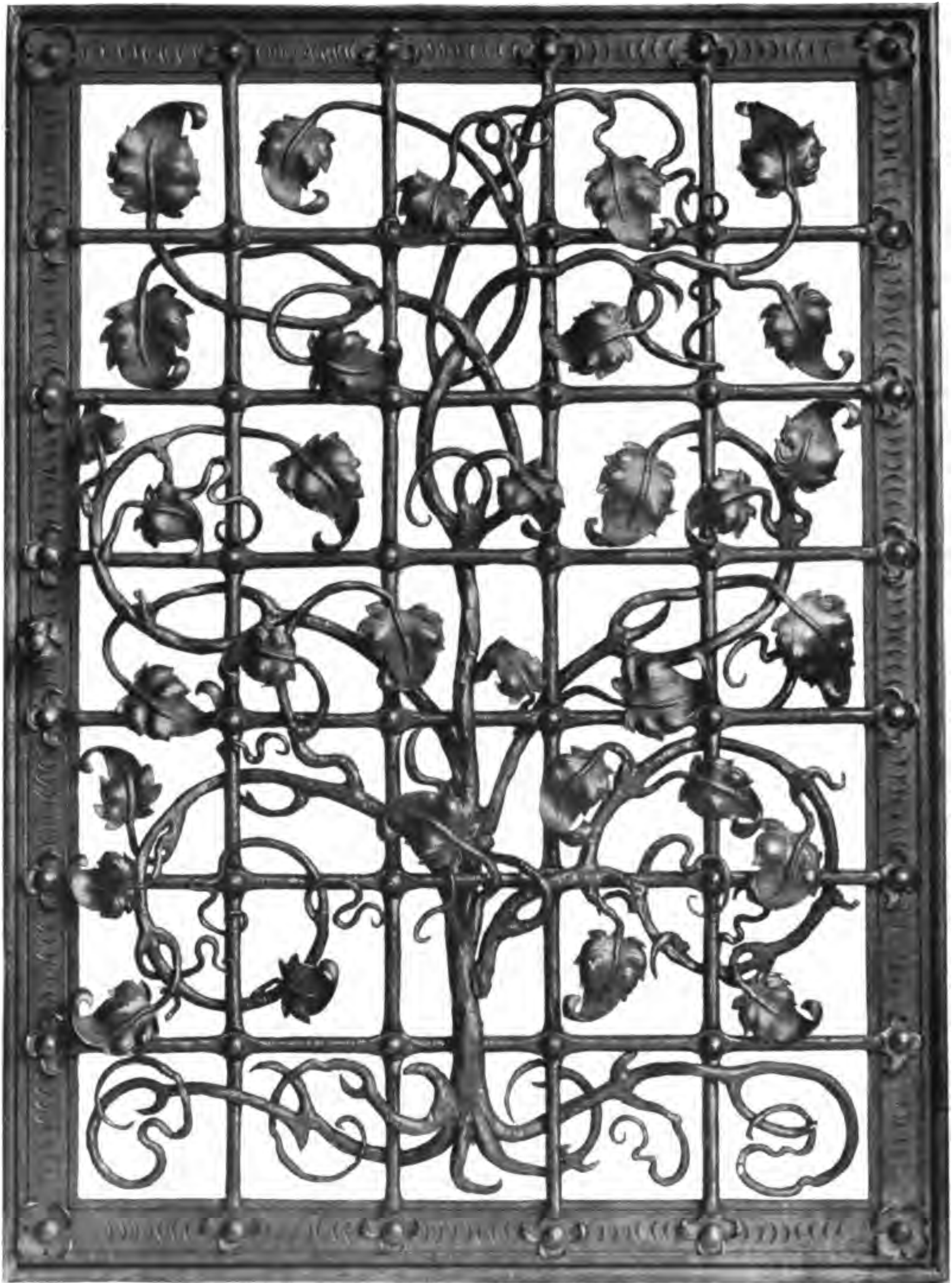


Von einem ſchmiedeeiſernen Grabkreuz in Lajen (Südtirol).

In die Schnörkel ſind lotrechte und wagrechte gerade Linien eingefügt, welche die runden Formen wirkungsvoll unterbrechen und gleichzeitig an die Grundform des Kreuzes anklingen: harmoniſcher Kontraſt.

Die Wirkung der Gegenſätze von Breit und Schmal, Kräftig und Zart etc. kann hier nur durch einige Beiſpiele (Fig. 86 bis 88) veranſchaulicht werden. Vergl. auch die verſchieden breiten und verſchieden ornamentierten Streifen der Umrahmung der in Fig. 60 (S. 51) abgebildeten bronzenen Grabplatte zu Lübeck. Auf ein gutes Verhältnis der Streifenbreiten zueinander und auf deutliche Unterſchiede in ihrer

Fig. 93.



Schmiedeeisernes Gitter im Rathaus zu Lübeck.

Durchdringung von zwei Motiven: durch das streng quadratisch geteilte Stabgitter schlingt sich in freien naturalistischen Linien ein Baum mit knorrigen Zweigen und Wurzeln und flächigen Blättern. Innige Verbindung runder und geradliniger Formen. Das Stabgitter ist möglichst genau gearbeitet; die Zweige und Wurzeln dagegen zeigen in tunlichst „rassiger" Behandlung die ganze Frische des Hammerschlages.

(Zu Art. 66.)

Fig. 94.

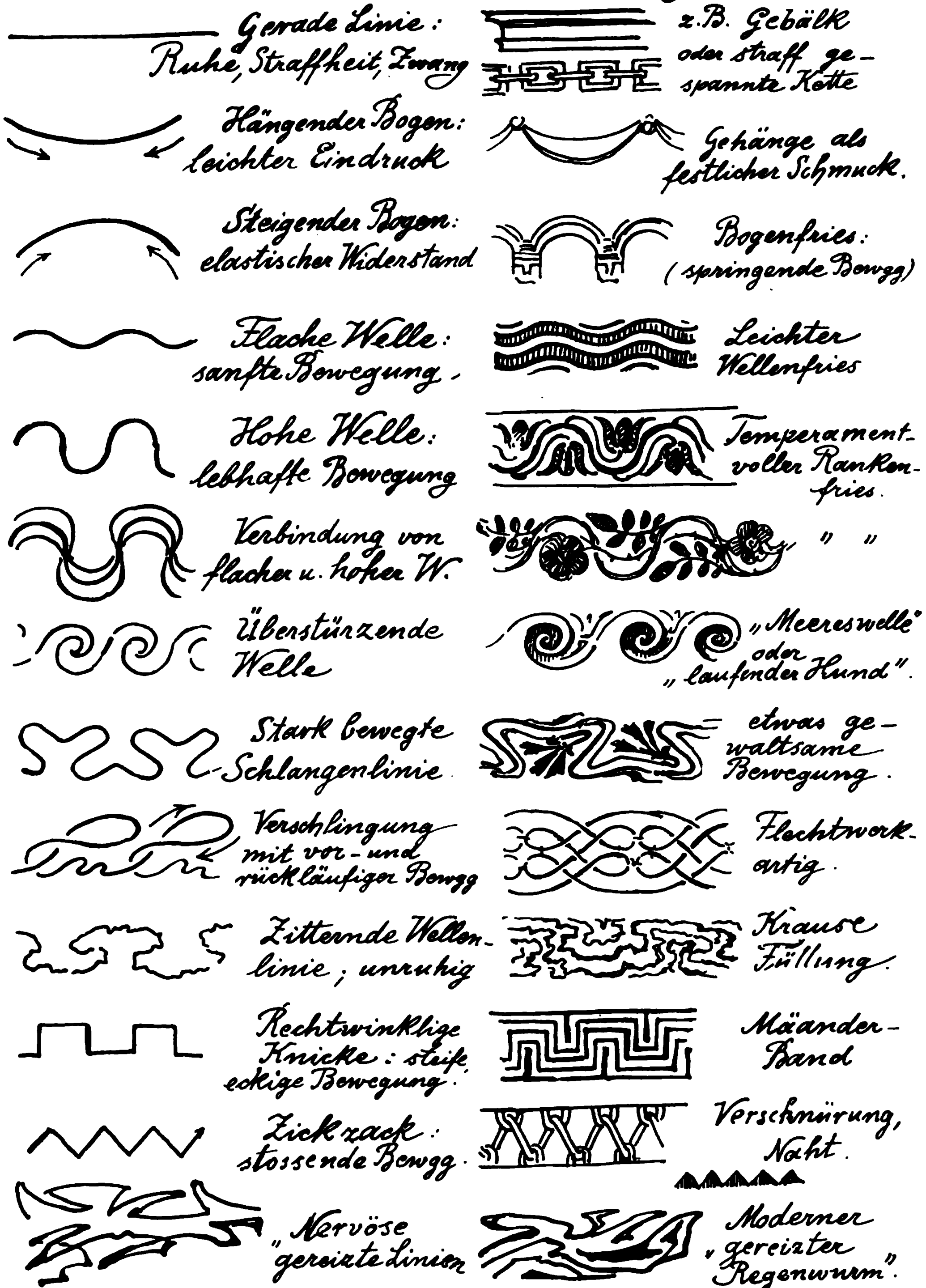
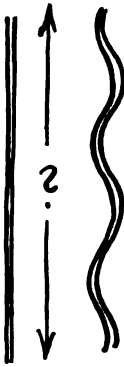

Die Linie als Ausdruck der Bewegung.
Gerade Linie: Ruhe, Straffheit, Zwang
z.B. Gebälk oder straff ge-spannte Kette
Hängender Bogen: leichter Eindruck
Gehänge als festlicher Schmuck.
Steigender Bogen: elastischer Widerstand
Bogenfries: (springende Bewgg)
Flache Welle: sanfte Bewegung.
Leichter Wellenfries
Hohe Welle: lebhafte Bewegung
Temperament-voller Ranken-fries.
Verbindung von flacher u. hoher W.
„ „
Überstürzende Welle
„Meereswelle" oder „laufender Hund".
Stark bewegte Schlangenlinie.
etwas ge-waltsame Bewegung.
Verschlingung mit vor- und rückläufiger Bewgg
Flechtwerk-artig.
Zitternde Wellen-linie; unruhig
Krause Füllung.
Rechtwinklige Knicke: steife eckige Bewegung.
Mäander-Band
Zickzack: stossende Bewgg.
Verschnürung, Naht.
„Nervöse" gereizte Linien
Moderner „gereizter Regenwurm".

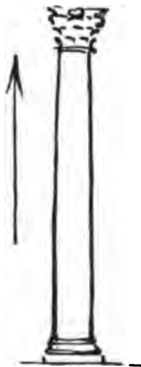
Fig. 95.

Steigende Linien:

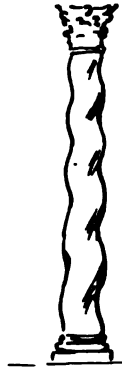


Steigende oder fallende Linien



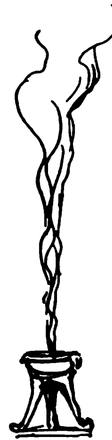


Frisches Empor- wachsen (steigende Richtung)



Straff empor- strebende Säu- lenform

Spielende Säulenform

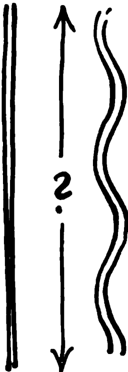


Freie Linien des in die Höhe steigenden Rauches.



Festliche jubelnde Stimmung in den vielen empor- gerichteten Linien.

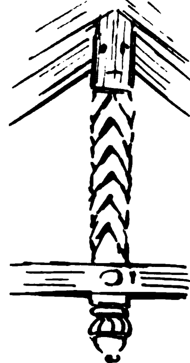
Fallende Linien:



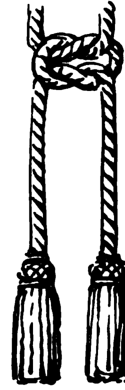
Steigende oder fallende Linien



Hängender Zweig der Trauerweide



Hängesäule aus Holz



Ruhig herab- hängende Schnüre und Quasten.



Frei herabfallende flatternde Bänder



Trauernder Genius mit gesenktem Haupt und Flügeln, mit gestürzter Fackel und fallendem Gewande

(Zu Art. 67.)

Ornamentierung kommt es in erſter Linie an. Ueber die verſchiedene Kraft der Linien gibt Fig. 89 einige Aufſchlüſſe.

Die gegenſeitige Beeinfluſſung benachbarter runder und viereckiger Körper 66. Gegenſatz von Eckig und Rund.
kann zu reizvollen Kontraſten führen — man denke an die ſchöne Wirkung runder Türme und Kuppeln in Zuſammenſtellung mit rechteckigen Baumaſſen —; ſie birgt

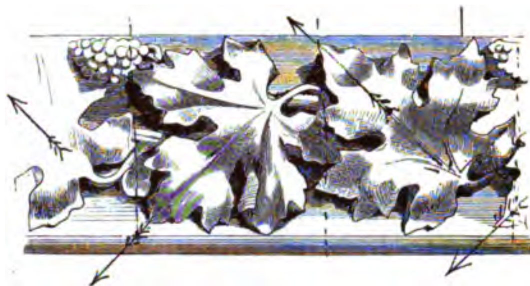
Fig. 96.



Gegenſatz von aufſteigenden und herabhängenden Formen und deren Verbindung zu einer einheitlichen Flächenfüllung.

Freskomalerei — rotbraun auf gelbgrauem Grund — von Raffael (Vatikan).

Fig. 97.



Gotiſcher Blattfries mit Richtungswechſel nach oben und unten.

Fig. 98.



Auseinander- und zuſammenlaufende, ſteigende und fallende Kurven, begleitende und gegenläufige Linien, Ausbauchungen und Einziehungen verbinden ſich in freier Symmetrie zu einer einheitlichen Bekrönungsform.

Beiſpiele von Richtungswechſel im Ornament.

aber für den auf dem Papier entwerfenden Anfänger grofse Gefahren in fich, weil die viereckigen Körper in der Ausführung viel dicker ausfehen wie in der geometrifchen Vorderanficht — »übereck« gefehen, wachfen fie —, während die runden Körper in der Wirklichkeit etwas dünner ausfehen als auf der Zeichnung. Den Ent-

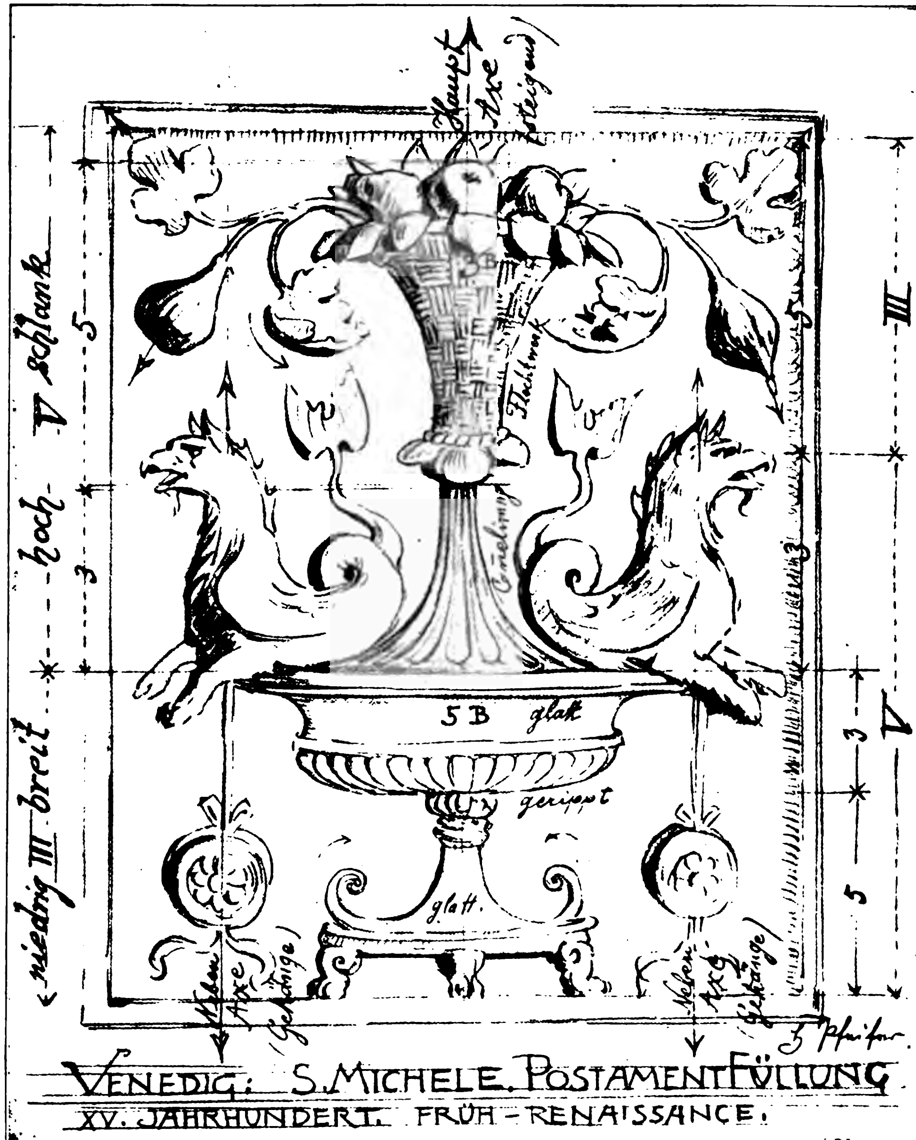
Fig. 99.



Richtungskontrafte: die Hauptrichtungen der Mittelgruppe und der Eckblätter fteigen wie der Pilafter felbft empor, während die Eckvoluten nach unten gerollt find und dementfprechend auch die Ueberfchläge der Akanthusblätter. Richtungsänderungen in den Früchten über der Maske! Die fich neigenden Aehren bereiten auf den Volutenanfatz vor u. f. w.

wurf eines Kapitells mit viereckiger Platte über zylindrischer Säule sollte man niemals in der geometrischen Vorderansicht allein, sondern gleichzeitig in der Diagonalansicht entwerfen; man erschrickt förmlich über den grossen Unterschied des Plattenvorsprunges. Dies sind die beiden »Grenzfälle«, wobei die perspektivischen

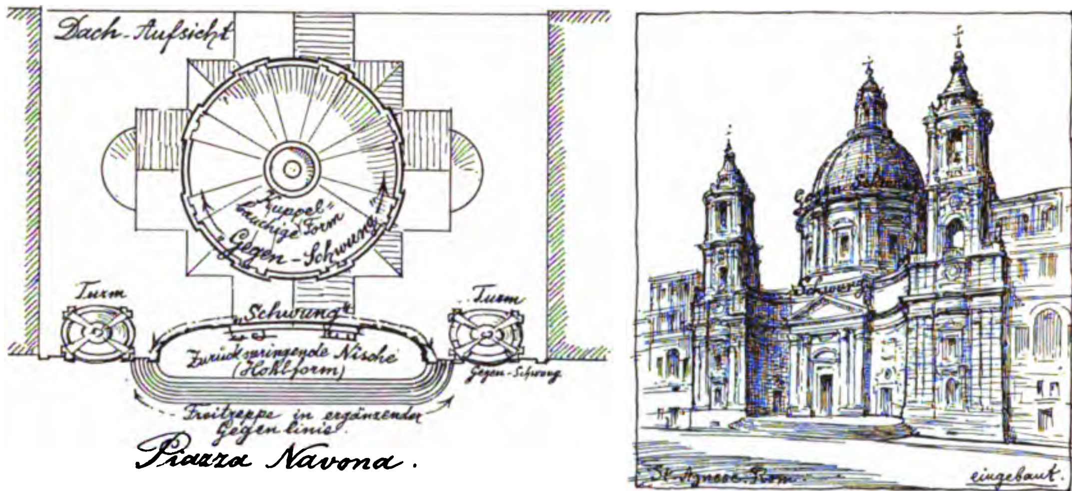
Fig. 100.



Verschiebungen im Zusammenhange mit der Unteransicht noch nicht zur Geltung kommen. Die Perspektive wechselt mit dem Standpunkte des Beschauers.

Für kompliziertere Kapitellformen sollte man den Entwurf perspektivisch zeichnen und dann sofort in Ton modellieren, um über die Massen- und Einzelwirkung ins klare zu kommen.

Fig. 101.



Sant' Agnese zu Rom.

Der perspektivische Reiz der „Gegenlinien“ von Schwung und Gegenschwung (Contraposto) mit den Effekten der gegenläufigen Licht- und Schattenführung ist im Aufbau der Kirche Sant' Agnese zu Rom nicht willkürlich komponiert, sondern aus dem Wesen der Aufgabe heraus entwickelt: durch die zurückspringende Nischenform der eingebauten Fassade wird eine Art Vorhof gebildet, während die bauchige Form der Kuppel der Ausdruck der inneren Gewölbeform ist. Die Rundungen der Türme und der Freitreppe bilden nochmals einen leichten ergänzenden Gegenschwung zur Hohlform der Fassade; die eingezogene Umrisslinie der Turmspitze kontrastiert mit der Kuppelbauchung. — Verbindende Kraft des Hauptgesimses und der Attika.

Aehnliche Anordnung zeigt die Dreifaltigkeitskirche in Salzburg; nur ist dort die Vorhofnische noch tiefer!

Fig. 102.



Tizian. Dekoratives Wandgemälde von Makart. Bogenfeld im Treppenhaus des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien.

Richtungskontraste: Gegenläufigkeit der Hauptlinien; begleitende Richtung der sekundären Kompositionslinien!

Helligkeitskontraste: Gegenläufigkeit der Tontiefen. Die nackte Frauenfigur hell auf dunkel, die männliche Gewandfigur dunkel auf hell.

Dazwischen vermittelnde Untertöne als milde Kontraste.

Man vergleiche die Wirkung der Richtungsgegensätze in vielen Kompositionen des Michelangelo (z. B. Fig. 141); ebenso in der bekannten Klinger'schen Pietà und anderen neuen Gemälden; oder in den Phidiasischen Giebelfeldern des Parthenons die den Architekturlinien folgenden und die mit ihnen kontrastierenden Richtungen in der Bewegung der Figuren.

Auch in der Landschaft spielt der Kontrast hoher Baumgruppen und breiter Ebenen eine wichtige Rolle.

Das gleiche gilt für alle körperlichen Ornamente, welche sich aus runden und eckigen Körpern zusammensetzen (vergl. die Bekrönungsvase in Fig. 90[48]).

Beim Entwerfen eines aus Rundeisen und Vierkanteisen zusammengesetzten Gitters kann man in der Wahl der Abmessungen, namentlich der Vierkantstäbe, nicht vorsichtig genug sein; diese sehen sonst zu plump, die Rundeisen hingegen zu dünn aus. Bei Zusammenstellung von vierkantigen und Vielecksformen ist ähnliche Vorsicht geboten.

Fig. 91 bis 93 bringen noch Beispiele der Verbindung des Gegensatzes von Rund und Eckig.

Von gröfster Bedeutung für das ornamentale Entwerfen ist der Kontrast verschiedener Richtungen. Einige Andeutungen über den charakteristischen Ausdruck der wagrechten und lotrechten Linienführung, der Wellenlinien etc. geben Fig. 94 u. 95. 67. Gegensatz der Richtungen.

Fig. 103.



Korinthisches Kapitell vom Tempel des Mars Ultor in Rom[49]).

Schwung und Gegenschwung (Contraposto) in Kelch und Deckplatte sind für die Unteransicht berechnet. In der geometrischen Zeichnung der Vorderansicht kommt der eigentliche Linienreiz des korinthischen Kapitells nicht zur Geltung.

Die Analogien zwischen Kapitell und Gebälk mit Kranzgesims hat Aug. Thiersch in seiner „Proportionslehre" (siehe Teil IV, Halbband 1 dieses „Handbuches") klargelegt.

Auf die Bedeutung dieser Kontraste für die Grundstimmung der Architektur — Betonung der Horizontalen in der griechischen Baukunst, Betonung der Vertikalen in der Gotik etc. — kann hier nicht näher eingegangen werden. Doch mögen einige ornamentale Anwendungen der Richtungskontraste in Fig. 96 bis 100 zur Anregung dienen.

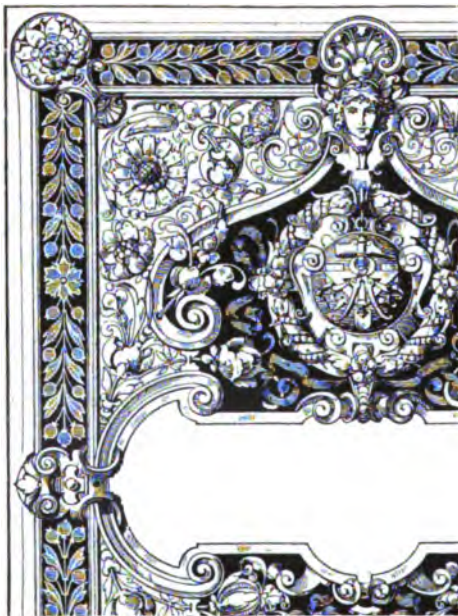
[49]) Fakf.-Repr. nach: D'Espouy, H. *Fragments d'architecture antique*. Paris.

Mit befonderer Vorliebe hat die Spätgotik durch Richtungskontrafte in den Uebereckftellungen und Durchdringungen von Profilen, Rippen etc. pikante Licht- und Schattenwirkungen erzielt, manchmal allerdings bis zur Unruhe übertrieben.

Die Gegenfätze der Richtungen führen leicht zu optifchen Täufchungen, welche dem Unkundigen einen Schabernack fpielen, während fie von dem Wiffenden zu feinen Zwecken ausgenutzt werden. Eine grundlegende Abhandlung über »Optifche Täufchungen auf dem Gebiete der Architektur« (mit Zeichnungen) brachte *A. Thierfch* [50]).

Die Kraft des »Contrapofto«, des Kontraftes von Schwung und Gegenfchwung, wurde in der nach gefteigerten »Effekten« gierigen Barockzeit auf das äufserfte ausgenutzt, und zwar in den ornamentalen wie in den monumentalen Kompofitionen. Zum befferen Verftändnis dienen wohl Fig. 101 u. 102.

Fig. 104.



Gegenbeifpiel zu Fig. 105 u. 106: Mangel an klaren Kontraften.

Die Häufung von zu vielen ähnlichen runden und gleichwertig reichen Ornamenten bringt eine ungünftige kleinliche Gefamtwirkung hervor.

Die hohlrunde Ausbuchtung der Deckplatte des klaffifchen korinthifchen Kapitells bildet ebenfalls den wirkungsvollen Gegenfchwung zu der vollen Rundung des Kelches: Gegenfatz und gegenfeitige Ergänzung. Vermittelung durch die Voluten (Fig. 103)! — Auch die Spätgotik arbeitet mit den wirkungsvollen Mitteln des Gegenfchwungs.

Vergleiche in der Mufiklehre den »doppelt verkehrten Kontrapunkt«, bei welchem die Stimmen nicht blofs gegeneinander umgekehrt, fondern auch Schritt für Schritt in entgegengefetzter Richtung geführt werden.

68. Einfachheit und Reichtum.

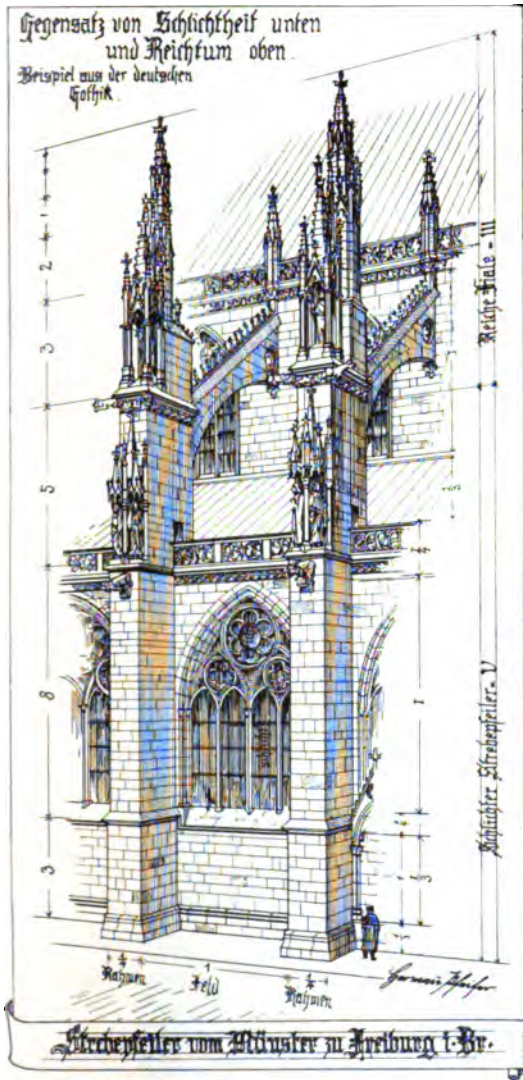
Befonders wichtig für das Ornament ift der Gegenfatz von Einfachheit und Reichtum. Man follte meinen, dafs diefer ftarke, wirkungsvolle Kontraft ftets ohne befondere Ueberlegung künftlerifch nutzbar gemacht würde. Aber bekanntlich werden

50) In: Zeitfchr. f. Bauw. 1873, S. 9.

gerade die einfachsten, scheinbar selbstverständlichen Lösungen oft erst nach vielen Umwegen gefunden.

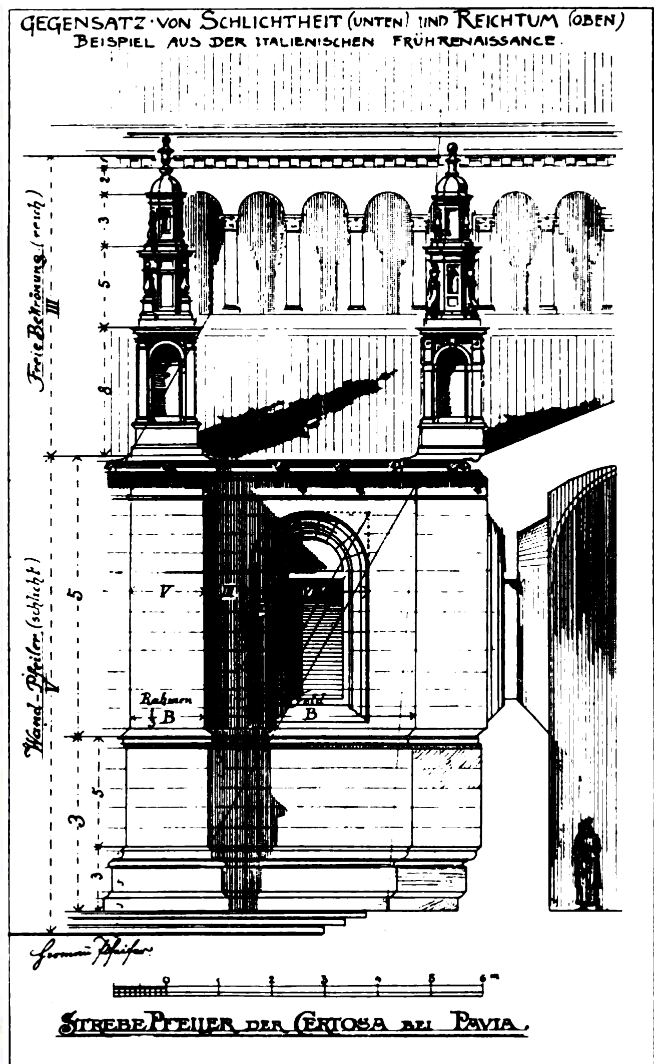
Dem klassischen Tempelbau der Griechen, welchem durch die weise Sparsamkeit in der Verteilung des Reichtumes ein besonders monumentales Gepräge verliehen wurde, gingen die komplizierten reichen Formenbildungen des Orients als Vorstufen durch Jahrtausende voraus. Gerade das Abstoßen des Uebermaßes von

Fig. 105.



Gute Verteilung von architektonischem und ornamentalem Reichtum und großer, schlichter Fläche!

Fig. 106.



Ueberſetzung desselben architektonischen Gedankens aus der Formensprache der deutschen Gotik in die Ausdrucksweise der italienischen Frührenaissance!

schmückenden Einzelformen und das kraftvolle Zusammenfassen zu einem einheitlichen Organismus gehört zu den größten Verdiensten der griechischen Baukünstler. Der Unbegabte wie der Anfänger denkt in der Regel: »Viel hilft viel« und glaubt mit möglichst reicher Ornamentierung den größten Eindruck erzielen zu können.

Fig. 107.



Holzdecke zu Sabioneta bei Mantua.

(XVI. Jahrh.)

Gegenbeispiel zu Fig. 108.

Alle Teile sind hier zu gleichmäsig reich ornamentiert und verwirren dadurch die Klarheit der Gliederung. Es fehlt der notwendige Gegensatz von Reichtum und Einfachheit.

Fig. 108.



Holzdecke in Mantua.

(XVI. Jahrh.)

Die zierlichen Ornamente ordnen sich der Haupteilung der Decke unter, wodurch trotz des ausserordentlichen Reichtumes doch die Ruhe der Gesamtwirkung gewahrt bleibt.

So hängen ſich die Südſee-Inſulanerinnen ſchmückende Ringe in die Naſe und in die Ohren und an die Arme und Beine, ſelbſt in die Lippen, und geben dem ganzen Körper noch dazu einen dauernden Schmuck durch ornamentale Tätowierung. Bei uns ſind es die Emporkömmlinge, welche ſich nach Kräften »aufdonnern«. Ein vor-

Fig. 109.



Stube in Sarnthein (Südtirol) mit Holztäfelung und Balkendecke.

Das äuſserſt ſparſam angebrachte Ornament, welches ſich auf das Rankenwerk am gewaltigen Unterzug beſchränkt, kommt trotz der Flachheit der Schnitzerei ſehr gut zur Geltung, weil es an der richtigen Stelle angebracht iſt. Durch die groſsen ſchlichten Bretttafeln der Wand gewinnt es noch an Wirkung.

nehmer, verfeinerter Geſchmack iſt zurückhaltender im Schmuck; er weiſs durch Gediegenheit und durch die Kraft des Kontraſtes der Gegenſätze ungleich eindring-

licher und andauernder zu feſſeln. Der eigenartige hohe Reiz der beſten Bauten aller Zeiten beruht zum groſsen Teile auf einer ſinngemäſsen Zuſammenfaſſung des Reichtumes an charakteriſtiſchen Punkten — Portalen, Giebeln, Türmen etc. — neben groſsen ſchlichten Wandflächen und Baumaſſen; nur ſo kann das Ornament zu erfreulicher Geltung gelangen. Die Beiſpiele und Gegenbeiſpiele in Fig. 104 bis 109 (mit den zugehörigen Erläuterungen) mögen weiterhin zur Veranſchaulichung dienen.

Die vielen Veröffentlichungen intereſſanter Ornamente, Erker und ſchöner Einzelheiten von alten Kirchen, Schlöſſern, Rathäuſern, Wohnhäuſern u. ſ. f. haben viel Unheil dadurch angerichtet, daſs ſie die groſse Schlichtheit der Wandflächen, die Einfachheit der benachbarten Gebäudegruppen etc. nicht mit in das Auge faſsten;

Fig. 110.



Durchbrochene Marmorplatten einer Brüſtung vor dunklem Hintergrund.

(Byzantiniſche Arbeit in Sant' Apollinare Nuovo zu Ravenna.)

Feſter Zuſammenhang des hellen Steinornaments und gute Verteilung der Durchbrechungen.

(Siehe Text S. 105 u. 106.)

es fehlte der Blick für die Ergänzung durch den Gegenſatz. Immer wieder muſs auf den hohen künſtleriſchen Wert des Weglaſſens von Ornamenten an der rechten Stelle hingewieſen werden, und auf die Wichtigkeit, zuerſt gute Konſtruktionen und zweckmäſsige Formen zu ſchaffen, bevor man anfängt zu ornamentieren. Eine ſchlechte Architektur kann auch durch die reichſte Ornamentik nicht mehr »herausgeriſſen« werden.

Wer die umgeſtaltende Kraft des Gegenſatzes kennt, der wird viele gegebene Verhältniſſe künſtleriſch auszunutzen verſtehen. Z. B. ermöglicht uns die Nachbarſchaft ſchöner Bäume die Auſsenſeiten eines Landhauſes ohne jedes Ornament dennoch ſehr anſprechend erſcheinen zu laſſen, einfach dadurch, daſs wir die

Fig. 111 — I u. II.

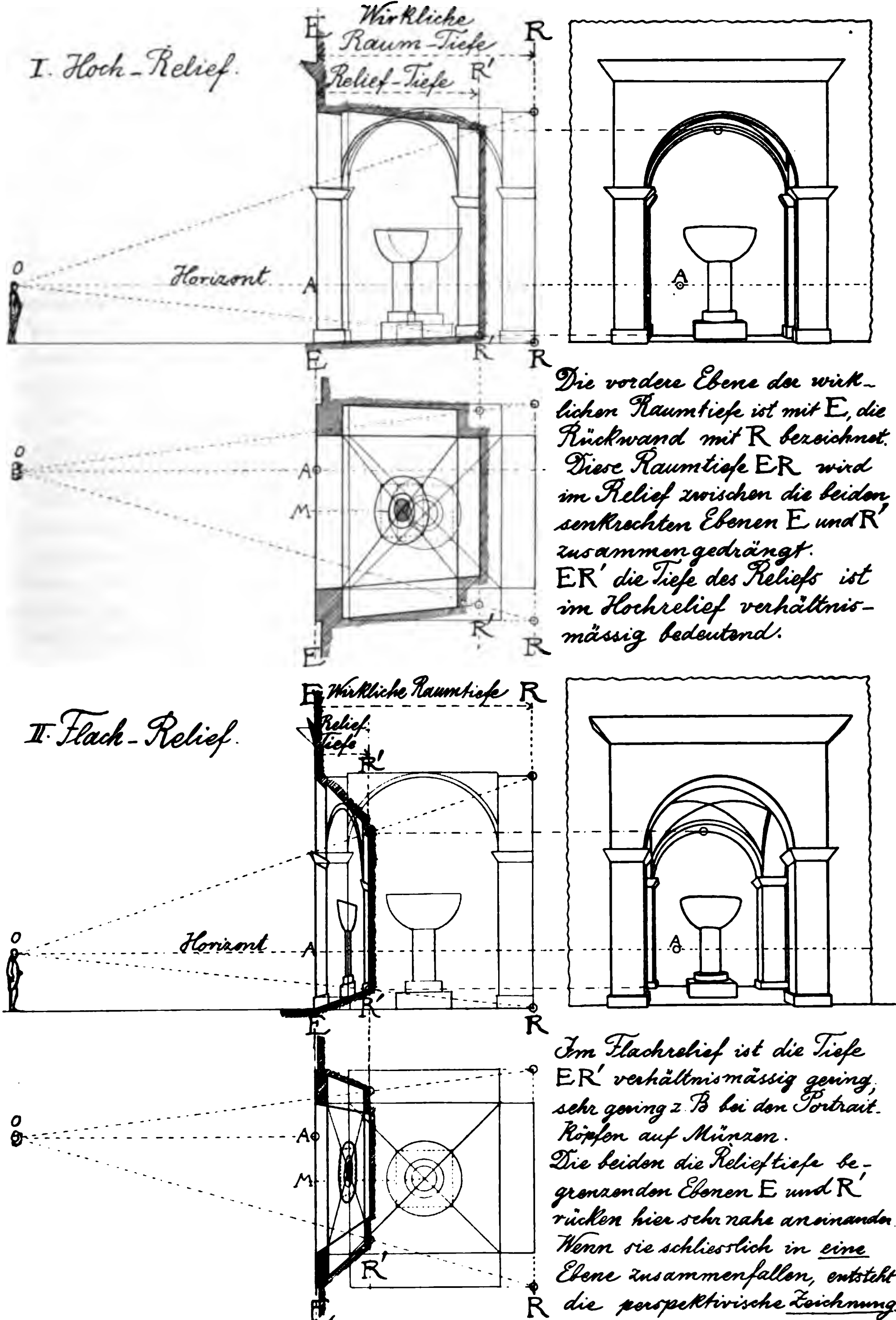
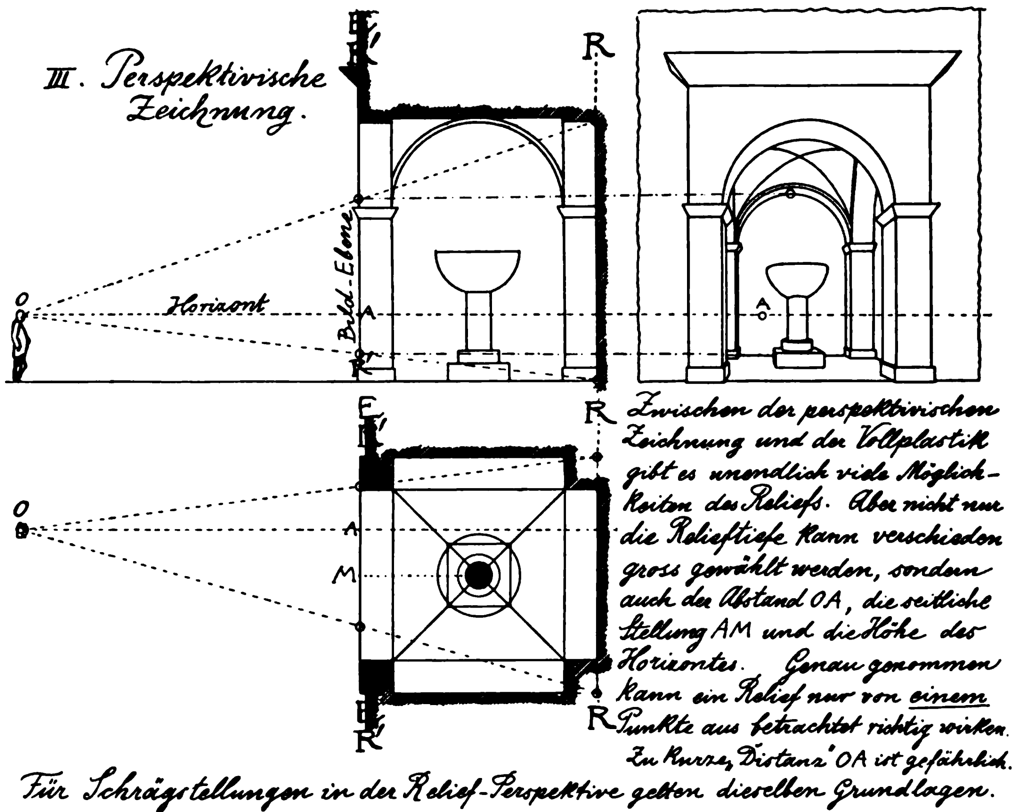

Relief-Perspektive als Grundlage aller Reliefbildung.
I. Hoch-Relief.
Wirkliche Raum-Tiefe
Relief-Tiefe
E
R
R'
O
Horizont
A
M
Die vordere Ebene der wirklichen Raumtiefe ist mit E, die Rückwand mit R bezeichnet. Diese Raumtiefe ER wird im Relief zwischen die beiden senkrechten Ebenen E und R' zusammengedrängt. ER' die Tiefe des Reliefs ist im Hochrelief verhältnismässig bedeutend.
II. Flach-Relief.
Wirkliche Raumtiefe
Relief-Tiefe
Horizont
Im Flachrelief ist die Tiefe ER' verhältnismässig gering, sehr gering z. B. bei den Portrait-Köpfen auf Münzen. Die beiden die Relieftiefe begrenzenden Ebenen E und R' rücken hier sehr nahe aneinander. Wenn sie schliesslich in eine Ebene zusammenfallen, entsteht die perspektivische Zeichnung.

Fig. 111 — III.



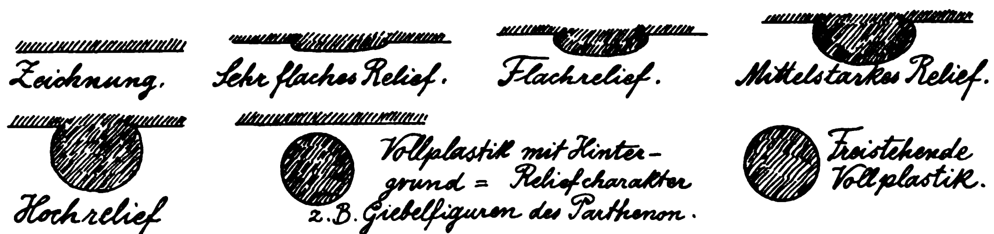
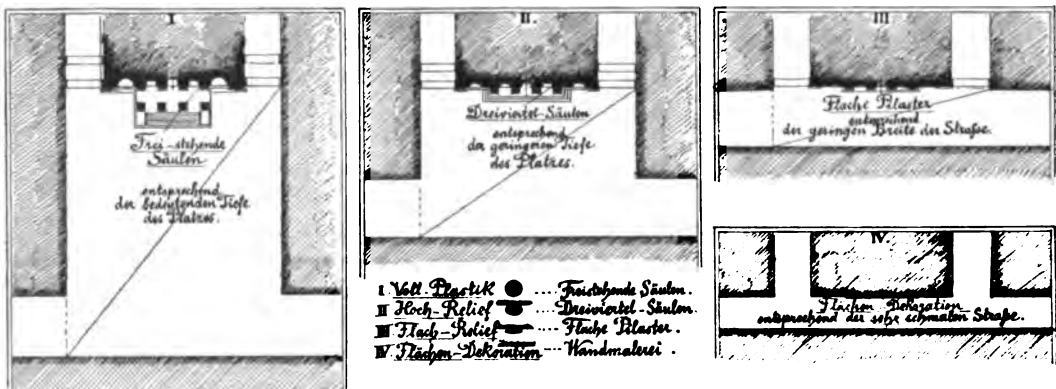


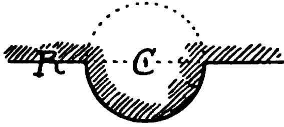
Fig. 112.



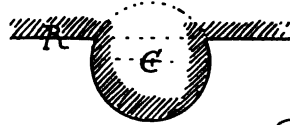
Beziehungen zwischen Relief und Raumtiefe.

Fig. 113.

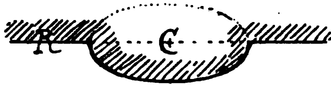
Plastische Wirkung runder Reliefformen



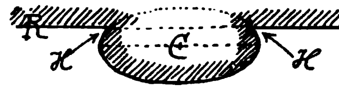
Eine Halbsäule, deren Rücklage R genau durch die Mittelaxe C des Säulenschaftes gelegt ist, sieht zerschnitten aus, wirkt unplastisch.



Deshalb wird in der Regel die Mittelaxe C etwas vorgerückt, damit die plastische Rundung der Säule besser zur Geltung kommt



Dasselbe gilt von der Reliefdarstellung runder Körper.



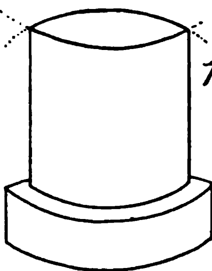
Im Relief ergibt sich dadurch eine leichte Hinterarbeitung bei H. (vergl. Donatello.)



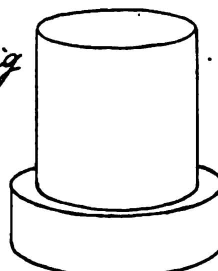
falsch —×— richtig

Häufig wird bei Reliefdarstellungen runder Körper der Fehler gemacht, dass die elliptischen Verkürzungen unrichtig modelliert werden, und zwar am Rande zu flach, in der Mitte zu bauchig.

Die plastische Rundung muss im Sinne der Ellipse in der Mitte flacher, an den Rändern dagegen lebhafter gebogen werden, darf also nicht zu gleichmässig gekrümmt sein.



falsch —×— richtig



Es ist derselbe perspektivische Fehler, in welchen die meisten Anfänger beim Zeichnen von runden Körpern verfallen.

Durch richtige Perspektive kann ein ganz flaches Relief viel plastischer wirken als eine stärker ausgebauchte Form ohne richtige Perspektive.

regelmäfsigen Rechtecksflächen der hellen geputzten Wände in Kontraſt ſetzen zum reichen Linienſpiel und zur tiefen Farbe der Bäume.

So kann jede Form und jede Farbe, ohne dafs an ihr ſelbſt eine Aenderung vorgenommen wird, lediglich durch das Danebenſetzen der entſprechenden Kontraſtform oder Kontraſtfarbe in ihrer Wirkung auf unſer Auge weſentlich umgeändert werden. Mit anderen Worten: unſer Auge kann durch den Kontraſt ſehr leicht getäuſcht werden, in günſtiger und in ungünſtiger Weiſe.

69. Hell und Dunkel. Beſonders deutlich tritt dieſe Erſcheinung in den Gegenſätzen der Helligkeit zu Tage. Niemand würde auf den erſten Blick glauben, dafs die 10 kleinen Kreis-

Fig. 114.



Flachrelief. Vollplaſtik.

Mechaniſche Uebertragung einer vollplaſtiſchen Büſte in ein Relief von gleicher Breite und Länge, aber von geringerer Ausladung der Dicken mittels eines „Reliefapparates".

(Siehe Text S. 110.)

flächen in Fig. 63 (S. 56[51]) gleich dunkel ſind. So »treibt ein Ton den anderen« vor oder zurück, je nach dem Unterſchied.

70. Licht und Schatten. Der Ornamentiker mufs mit dieſer Erſcheinung rechnen und ſie zu ſeinem Vorteil auszunutzen ſuchen. Er kann manche anſcheinend verunglückte Löſung durch irgend einen gut gewählten Nachbarton wieder »herausreiſsen«; ja er kann oft aus der Not eine Tugend machen. Die Meiſter der Barockzeit arbeiteten, wie mit den Richtungskontraſten, ſo auch mit den Helligkeitskontraſten ganz zielbewuſst auf die ſtärkſten Effekte von Licht- und Schattenmaſſen hin, im groſsen und im einzelnen, in den Faſſaden, Innenräumen und Ornamenten ihrer Kirchen- und Schloſsbauten. Sie wuſsten aber aus Erfahrung, daſs die groſsen Gegenſätze von Hell und Dunkel gewiſſe Vermittelungen verlangen, daſs unſer Auge nicht gleichzeitig im

[51]) Nach: Bezold, W. v. Farbenlehre. S. 169.

Fig. 115.

Verschiedene Herstellungsarten des Reliefs.




Horizontal-Schnitt

F ... F

1.) Vertiefte Umrisslinien, eingeritzt, eingeschnitten etc.




F ... F

2.) Koilanaglyphe (ägyptisch) versenktes Relief, ohne Herausholung des Hintergrundes.




F ... F

3.) Relief mit versenktem Hintergrund. gemeisselt, geschnitzt etc. (Platten-Relief)




F ... F = urspr. Fl.

4a Aufgetragenes Relief, in Stuck, Mörtel, Ton etc modelliert.




F ... u′ u ... F = urspr. Fl.

4b Aufgetragenes Relief mit etwas vertieften Umrissen u (flacher Stuck)




F ... F = urspr. Fl.

5.) Getriebenes Relief: der Hintergrund ist zurück=, die Form ist vorgetrieben.

blendenden Sonnenlicht und im dunklen dämmerigen Innenraum zu sehen vermag. Wie raffiniert sind oft die Fensteröffnungen über den Emporen so weit zurückgelegt, dass man vom Kirchenschiff aus überhaupt kein Fenster sieht, also nicht durch das unmittelbare Himmelslicht der Fensterflächen geblendet wird, sondern nur den stimmungsvollen hohen Lichteinfall empfindet.

Der grosse Gegensatz von Licht und Schatten wird durch die zarten Schattierungen innerhalb der beleuchteten Flächen und durch die Reflexlichter innerhalb der Schattenmassen zu einer innigeren Wechselwirkung, zu einem harmonischen Kontrast gesteigert.

Fig. 116.



Aegyptische Koilanaglyphe (versenktes Relief) aus Theben[52]).

(Jetzt teilweise ausgewittert.)

Diese versenkten und etwas abgerundeten Zeichnungen waren ursprünglich nicht nur in den Innenräumen der Tempel, sondern auch an ihren Aussenseiten angebracht und mit farbigen Lokaltönen bemalt. Die Schattierung innerhalb dieser gleichmässig aufgetragenen Farben wurde durch die plastische, reliefartige Rundung der Figuren erzielt.

In koilanaglyphenähnlicher Behandlung mit sehr tiefer Versenkung war am Hauptportal der letzten Pariser Weltausstellung (1900) ein dekorativer Fries ausgeführt; doch hatte durch die übermässige Tiefe der eingeschnittenen Umrisse der flächenhafte Zusammenhang der Zeichnung etwas an Klarheit verloren, während in den ägyptischen Originalen immer wieder die grosse Flächenwirkung gewahrt blieb. Schöne Wiedergaben, namentlich auch der Koilanaglyphen an den Riesensäulen von Luxor und Karnak, finden sich in: Boreau, B. Panorama de l'Egypte et de Nubie. Paris 1841 — ferner in: Junghändel, M. Aegypten. Berlin u. Kairo — und in fast allen Veröffentlichungen über altägyptische Kunst.

(Zu Art. 73.)

52) Fakf.-Repr. nach: Crane, W. Linie und Form. Leipzig 1901.

Es ift jedoch fehr fchwierig, Licht und Schatten richtig gegeneinander abzuwägen; es gelingt nur durch gewiffenhafte Schulung des Auges. Der Dilettant zeichnet zu viele fchattige Halbtöne in die Lichter, zu viele Reflexe in die Schatten und bringt dadurch nur Unruhe und Unklarheit zu ftande; er weifs eben weder die Lichter zufammenzuhalten, noch die Schatten; er verfäumt alfo, dem Hauptkontraft von Licht und Schatten alle Einzelheiten unterzuordnen. Deshalb verfteht der Dilettant auch nicht, charakteriftifch zu fkizzieren, weil er zu viele Einzelheiten geben will und dabei die grofsen Hauptzüge der Gefamtwirkung nicht fieht. Dies kann als Hauptmerkmal für alles dilettantifche Entwerfen gelten: Uebermafs von kleinen Kontraftchen und Mangel an einem grofsen beherrfchenden Hauptgedanken, der alle Teile durchdringt und zufammenhält.

Deshalb fehlt dem Dilettanten auch die Kraft des Stilifierens, weil er es nicht vermag, nebenfächliche Einzelheiten abzuftofsen und einer ftärkeren Gefamtwirkung zu opfern.

Fig. 117.



Teilftück eines Wandbekleidungsfriefes vom Palaft des Königs Affurbanipal.

Affyrifches Flachrelief, welches deutlich die Entftehung eines Reliefs aus einer Steinplatte erkennen läfst.

Material: grauer Alabafter, welcher urfprünglich jedenfalls in lebhaften Farben bemalt war. Schöne Aufnahmen jener künftlerifch und kulturhiftorifch intereffanten Reliefdarftellungen von Löwenjagden, Kriegsfzenen, Steintransporten auf dem Euphrat und Tigris etc. find veröffentlicht in: Place, V. Ninive et l'Affyrie. Paris 1867. (Vergl. auch: Perrot, G. & Ch. Chipiez, Hiftoire de l'art dans l'antiquité. Bd. II. Paris 1884.)

Die frühgriechifchen Reliefs an Grabftelen, Tempelmetopen etc. zeigen in ähnlicher Weife die Entftehung aus der auf eine Steinplatte gezeichneten Darftellung und waren ebenfalls ftets buntfarbig bemalt.

(Zu Art. 73.)

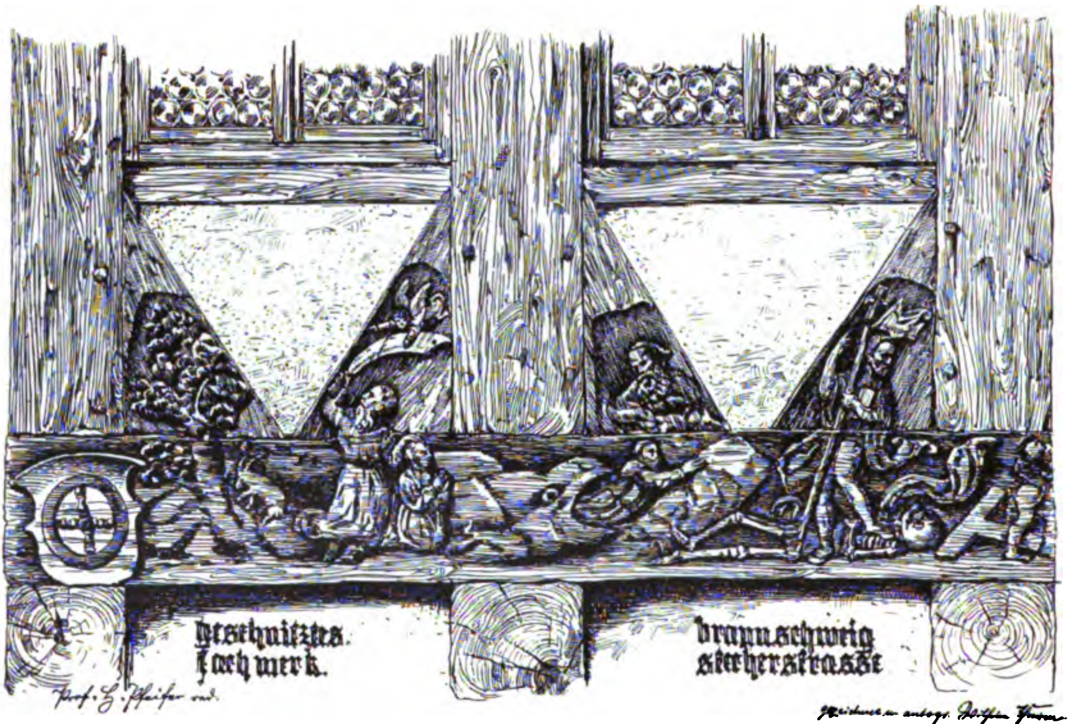
Auf Helligkeitskontrafte find ferner die meiften eingelegten Ornamente berechnet. Elfenbeinornamente in Ebenholz eingelegt wirken hart und nur in ganz feiner, dünnliniger Zeichnung befriedigend. Ruhiger gehen die Intarfien aus hellbraunem und dunkelbraunem Holze zufammen; ebenfo die Fufsbodenintarfien aus graurotem, lichtgrauem und dunkelgrauem Marmor. Reines Weifs und tiefes Schwarz fteht in gröfseren Flächen zu fcharf gegeneinander; es fehlen die vermittelnden Töne.

Bei den durchbrochenen Ornamenten ift ebenfalls Fläche und Durchbrechung in der Regel verfchieden hell; hier ift auf einen feften Zufammenhang der Zeich-

nung und auf eine gute Verteilung der durchbrochenen Zwifchenräume zu achten (Fig. 110). Man vergleiche auch die fchönen von *Fr. v. Thierfch* entworfenen Füllungen mit durchbrochenem Hintergrund am Juftizgebäude zu München in Fig. 53 bis 55 (S. 47 u. 48).

71. Ornament und Hintergrund. Da bekanntlich helle Flächen gröfser ausfehen, als fie wirklich find, dunkle dagegen kleiner, fo ergibt fich ein verfchiedener Eindruck, je nachdem das Ornament hell auf dunklem Grunde oder dunkel auf hellem Grunde fteht. Beim Entwerfen der vorhin befprochenen Ornamente ift von Anfang an in der zeichnerifchen Darftellung hierauf Bedacht zu nehmen, und zwar umfomehr, je gröfser die Unterfchiede von Ornament und Hintergrund find.

Fig. 118.



„Jonas-Fries"

an einem alten Fachwerkhaufe in der Stecherftrafse zu Braunfchweig[58]).

Auf der einheitlichen lotrechten Fläche der Fufsfchwelle und der Fufsftreben neben den Ständern wurde offenbar die figürliche Kompofition zuerft im Zufammenhange aufgezeichnet, wobei die gröfseren Figuren — Abraham und der über den Tod triumphierende Heiland — über die Fuge hinweggreifen und fo die verfchiedenen Konftruktionsteile zu einer gröfseren Gefamtwirkung zufammenfaffen. Dann wurde der Hintergrund fchräg zurückgefchnitten und den Figuren eine leichte Rundung gegeben: einfachfte Herftellung eines plattenartigen Reliefs.

(Zu Art. 73.)

Der Anfänger hat häufig nur das Ornament allein im Auge und verfäumt es deshalb, die gute Verteilung des Hintergrundes als ebenfo wirkfamen Faktor zur Erzielung des Gleichgewichtes oder einer anderen beabfichtigten Wirkung mit auszunutzen.

72. Relief und Reliefperfpektive. Auch die Wirkung des Reliefs beruht auf den Helligkeitsunterfchieden der vor- und zurücktretenden Modellierung.

58) Fakf.-Repr. nach: Architektonifche Studienblätter, herausgegeben vom Akademifchen Architekten-Verein Braunfchweig. Heft IX.

Fig. 119.



Man beachte die Frische der Modellierung, das leichte Einschreiben der Umrisse in den weichen Grund, das plastische Anschwellen und Ausklingen der Flügel- und Faltenformen. Trotz gewisser Fehler in den Proportionen wirkt die Figur durch die flüssige Linienführung doch sehr gut dekorativ.

(Zu Art. 73.)

Antikes Flachrelief, in frischem Stuck angetragen.

(Jetzt im Nationalmuseum zu Rom.)

Für das architektonifche Ornament, welches mit dem »Relief« der Architektur in Einklang ftehen foll, find die Gefetze des Reliefs, der plaftifchen Zeichnung von gröfster Bedeutung; es find im Grunde diefelben Gefetze des perfpektivifchen Sehens, welche für die Zeichnung in einer Ebene gelten. Fig. 111 — I, II und III (S. 99 u. 100) veranfchaulichen die Grundzüge der Reliefperfpektive[54]).

Fig. 120.



Teilftück vom Palaft Bevilacqua zu Verona.

(1532 von San Michele erbaut.)

Einheitlichkeit des ftarken „Reliefs" der Architektur (Halbfäulen) und des ftarken Reliefs der Zwickelfiguren, Löwenköpfe und Fruchtgehänge.

In einer flachen Pilafterfaffade würde folch hohes Relief die Harmonie ftören; dagegen ftimmen z. B. die vollplaftifchen Figuren im Giebelfelde des Parthenon fehr gut zufammen mit den vollen, freiftehenden Säulen unter dem Giebel. (Zu Art. 73.)

[54]) Ausführlicheres in: BURMESTER, L. Grundzüge der Reliefperfpektive. Leipzig 1883.

Mit grofser Vorliebe hat die italienifche Frührenaiffance architektonifche Reliefperfpektiven als Hintergründe figürlicher Darftellungen gebracht (Faffade der Certofa bei Pavia, der Scuola di San Marco in Venedig, Kanzel in Santa Croce zu Florenz etc.).

Diefelben Gefetze der Uebertragung einer Architektur aus dem Vollkörper-

Fig. 121.



Portal des Martineums zu Braunfchweig.

(1592.)

Die zierliche Ornamentik wird jetzt durch das rohe Bruchfteinmauerwerk der Wand, welches bei einer „Reftaurierung" bloisgelegt wurde, empfindlich gefchädigt. Je zierlicher ein Ornament ift, defto ruhiger mufs feine Umgebung gehalten werden, damit es durch diefe nicht totgemacht wird. Rauhes Boffenmauerwerk verlangt in feiner Nachbarfchaft auch etwas derbe, grofsflächige Ornamentik. In diefer Art harmonifch find die wuchtigen Sockelornamente am Kyffhäuferdenkmal von Bruno Schmitz.

(Zu Art. 74.)

lichen in irgend ein einheitliches Mafs der Reliefhöhe — fehr flaches, flaches, hohes, fehr hohes Relief — gelten ebenfo für alle anderen Körper, infonderheit für die menfchliche Figur. Ueber die plaftifche Wirkung runder Reliefformen giebt Fig. 113 einigen Auffchlufs.

Zur Ueberfetzung der Vollplaftik, z. B. einer Büfte, in ein Relief von beftimmter einheitlicher Flachheit oder Erhabenheit (Fig. 114) wurde auf meine Veranlaffung und gemeinfchaftlich mit mir von Profeffor *Paul Pfeifer* ein Reliefa pparat konftruiert, welcher die Breiten und Höhen des Originalmodells beibehält, dagegen die Ausladungen in einem einheitlichen Verhältnis verkleinert. Je nach dem Einftellen kann diefe Verkleinerung der Dicke z. B. $^{1}/_{20}$ oder $^{1}/_{10}$ oder $^{1}/_{4}$ oder $^{1}/_{2}$ oder $^{3}/_{4}$ der wirklichen Gröfse betragen, je nachdem es fich um die Herftellung eines ganz flachen Medaillons, eines Flachreliefs, eines mittelftarken oder eines Hoch-

Fig. 122.



Fig. 123.

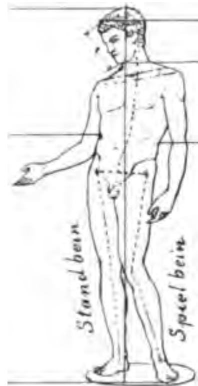
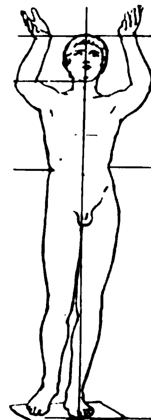


Fig. 124.



Kontrafte in der Stellung der menfchlichen Figur.

Unbeholfenes Marmorftandbild der frühgriechifchen Kunft (archaifch).

Aengftliche Haltung. Der Körper ruht auf beiden Beinen; die Arme liegen faft ftreng fymmetrifch in ftarrem Parallelismus eng an, aus Gründen einer mangelhaften Steintechnik.

Statue aus der Blütezeit der griechifchen Kunft.

Der Körper ruht auf dem Standbein, wodurch die Hüfte mehr hervortritt und wodurch mannigfaltige Kontrafte der Richtungen, Ueberfchneidungen, Verkürzungen etc. entftehen. Dem ftärker bewegten linken Bein entfpricht der mehr gebogene rechte Arm: Gleichgewicht.

Bronzeftatue, ebenfalls aus der Blütezeit der klaffifchen Kunft.

Betende, feierliche Haltung des Körpers in freier Symmetrie. Standbein und Spielbein find leicht unterfchieden. (Vergl. S. 119.) In befonderen Fällen kann die Figur wohl auch gleich feft auf beiden Beinen ftehen; man denke an die reckenhafte Geftalt des heil. Georg von Donatello.

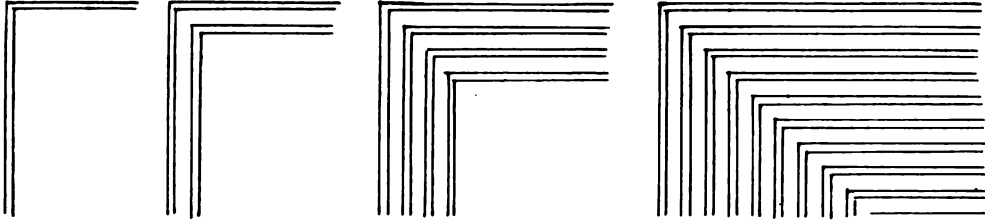
(Zu Art. 74.)

reliefs handelt. Fig. 114 zeigt nebeneinander das vollplaftifche Original und das mit dem Apparate mechanifch hergeftellte Relief daneben. Selbftverftändlich kann damit ebenfo ein Hochrelief in ein beliebig flaches Relief überfetzt werden.

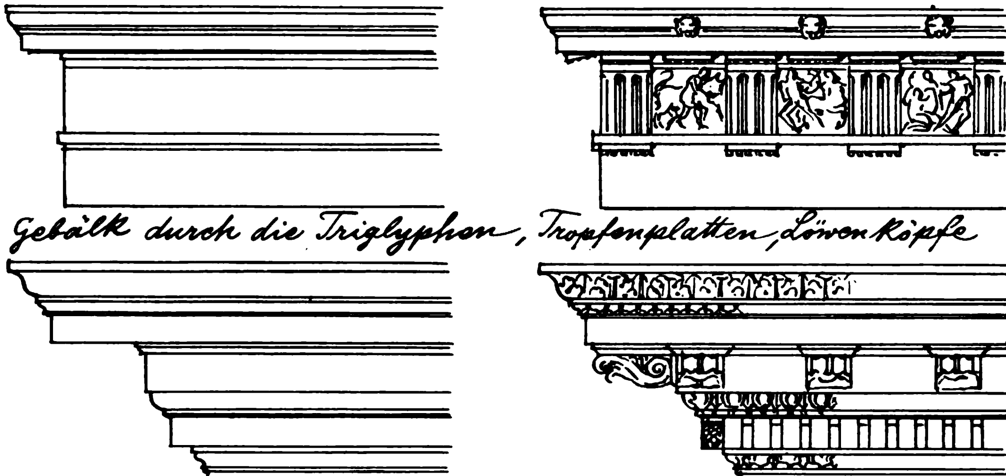
Diefer Reliefapparat ift nicht zu verwechfeln mit dem fog. plaftifchen Storchfchnabel, welcher fämtliche Abmeffungen gleichmäfsig verkleinert oder vergröfsert, alfo eine Büfte als Büfte, ein Hochrelief als Hochrelief etc. wiedergibt, nur in anderem Mafsftabe.

Fig. 125.

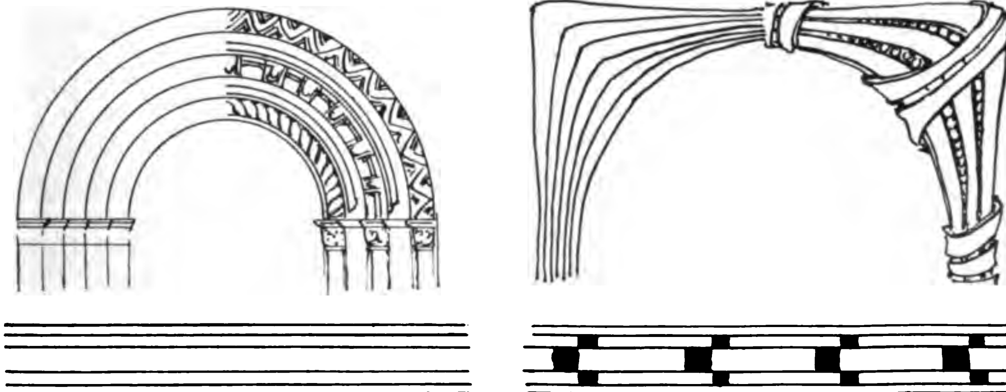
Durch Wiederholungen kann ein Eindruck verstärkt werden bis zu einer gewissen Grenze, über diese hinaus tritt ermüdende Eintönigkeit ein.



Um Eintönigkeit zu vermeiden, müssen wir zur rechten Zeit durch Gegensätze, Unterbrechungen u. s. f. Kontraste schaffen, jedoch wiederum mit Maass und Ziel, damit der Haupteindruck, der Grundgedanke nicht leidet. Z. B. werden die vielen Parallelen im dorischen



Gebälk durch die Triglyphen, Tropfenplatten, Löwenköpfe und im korinthischen Kranzgesims durch die Konsolen etc. wirkungsvoll unterbrochen.



Dabei ift allerdings zu beachten, dafs jenes mit dem Apparat (Fig. 114) hergeftellte Relief einer Perfpektive mit unendlich ferner Aufftellung entfpricht, alfo am beften aus etwas gröfserer Entfernung wirkt. Reliefs mit kurzer »Diftanz« der zu Grunde gelegten Perfpektive geben nur aus der betreffenden geringen Entfernung und nur von dem einen Augpunkte aus ein richtiges Bild; jede Aenderung des Standpunktes mufs gewiffe Verzerrungen herbeiführen, ebenfo wie dies für alle perfpektivifchen Zeichnungen gilt.

73. Reliefftil. Die verfchiedenen Arten der Entftehung des Reliefs find beftimmend für feinen Stil (Fig. 115).

Fig. 126.



Verftärkung einer Wirkung durch Wiederholung und Häufung, durch Zufammenbinden vieler ähnlicher Teile in klare einfache Grundformen: Straufs, Blumengewinde, Fruchtbüfchel u. f. w.

(Zu Art. 75.)

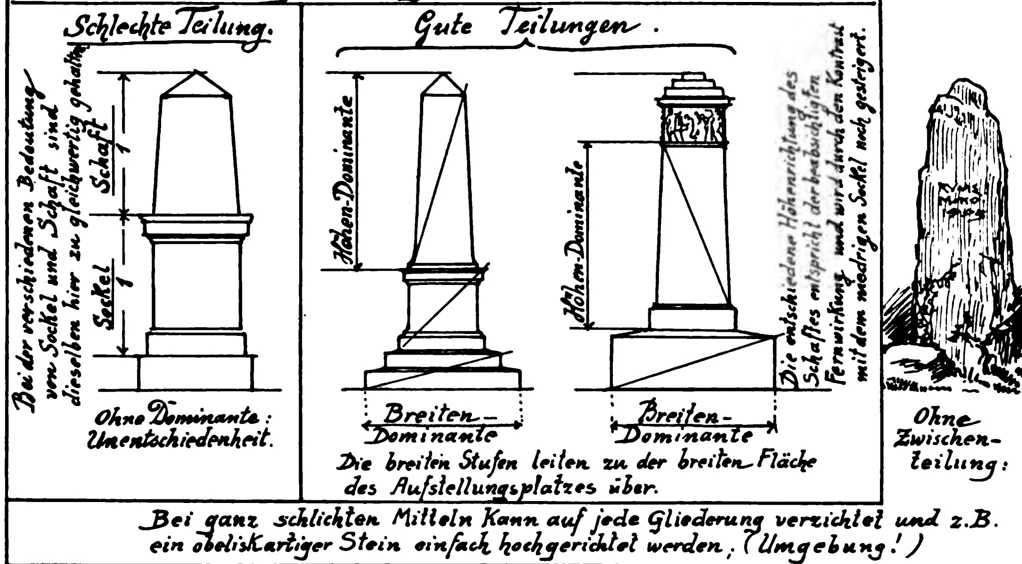
1) Verfenken der auf eine Platte gezeichneten Umrifslinien und Abrundung der verfenkten Form (ägyptifche Koilanaglyphe); der Zwifchengrund der Zeichnung bleibt in der urfprünglichen Fläche ftehen (Fig. 115, 2 u. 116).

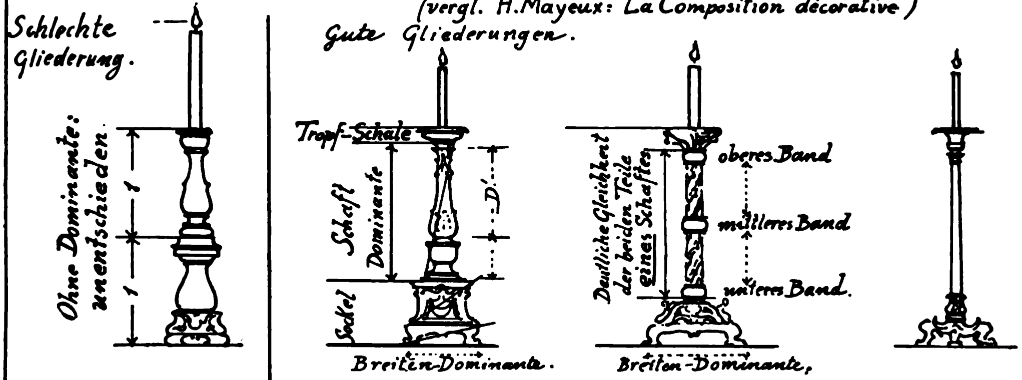
2) Herausholen des Hintergrundes der auf eine Platte gezeichneten Darftellung und leichte Abrundung der Formen: affyrifches und griechifches Relief, Flachfchnitzereien etc. (Fig. 115, 3, 117 u. 118).

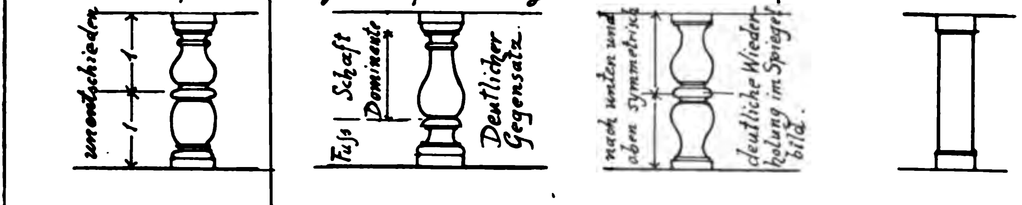
3) Auftragen einer plaftifchen Zeichnung in Ton, Wachs, Plaftillin oder Stuck auf einem regelmäfsigen Grunde, für Terrakotten, Bronze-, Blei- und Eifengufs, für

Fig. 127.

Gegensätze verschiedenwertiger Einzelteile, welche durch sinngemässe Über- und Unterordnung harmonisch kontrastieren







(Zu Art. 74.)

Stuckantragungen etc. Auf weichem Hintergrunde können die Konturen leicht eingeschrieben und zur Erhöhung der Reliefwirkung mitbenutzt werden (Fig. 115, 4a u. b, sowie Fig. 119).

4) Vortreiben der plastischen Form und gleichzeitiges Zurücktreiben des

Hintergrundes: in Kupfer-, Eiſen-, Meſſingblech etc. (Fig. 115, 5). Vergl. auch Abſchn. 2, Kap. 2.

Für die Flachheit oder Höhe des Reliefs iſt auſser gewiſſen praktiſchen Rückſichten ſeine Umgebung und Beleuchtung maſsgebend.

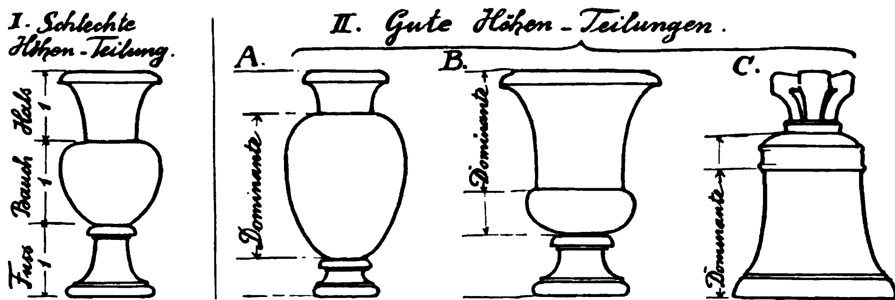
Das Zuſammenſtimmen des Reliefs mit ſeiner Umgebung iſt aus Fig. 112 (Straſsenbreite und Platztiefe) und aus Fig. 120 erſichtlich.

Nach dem ausgedehnten Königsplatze zu hat das Reichstagshaus in Berlin auſser den Vollſäulen des Giebels Dreiviertelſäulen als Wandgliederung und dementſprechend faſt vollplaſtiſche Köpfe an den Schluſsſteinen; an der verhältnismäſsig ſchmalen Sommerſtraſse ſind Pilaſter und flachere Ornamente gewählt. (Vergl. auch die Bemerkungen über das Relief in Art. 90 u. 91.)

74. Verbindung von Gegenſätzen zu einem harmoniſchen Kontraſt.

Mit dieſer Betrachtung des Zuſammenſtimmens von Relief und Umgebung betreten wir das wichtige Gebiet der harmoniſchen Verbindung von Gegenſätzen, welches wir allerdings ſchon öfters geſtreift haben. Stets wird dieſes Zuſammenſtimmen im Hinblick auf die beabſichtigte Geſamtwirkung vorzunehmen ſein.

Fig. 128.



I. Schlechte Höhenteilung; ohne Dominante, unentſchieden. Der verſchiedenen Bedeutung der einzelnen Teile entſpricht nicht die gleiche Höhe derſelben (fauſſe égalité). Das Auge ſucht vergeblich nach einer beherrſchenden Grundform und wird dadurch beunruhigt.

II. Gute Höhenteilungen; charakteriſtiſche Dominanten.

A. Die mittlere Form iſt als fallende Bauchform betont, wodurch das Gefäſs als Vorratsgefäſs ſich kennzeichnet.

B. Der obere Teil iſt hier keſſelartig erweitert und deutlich als Hauptform ausgeſprochen: Miſchkeſſel (Krater).

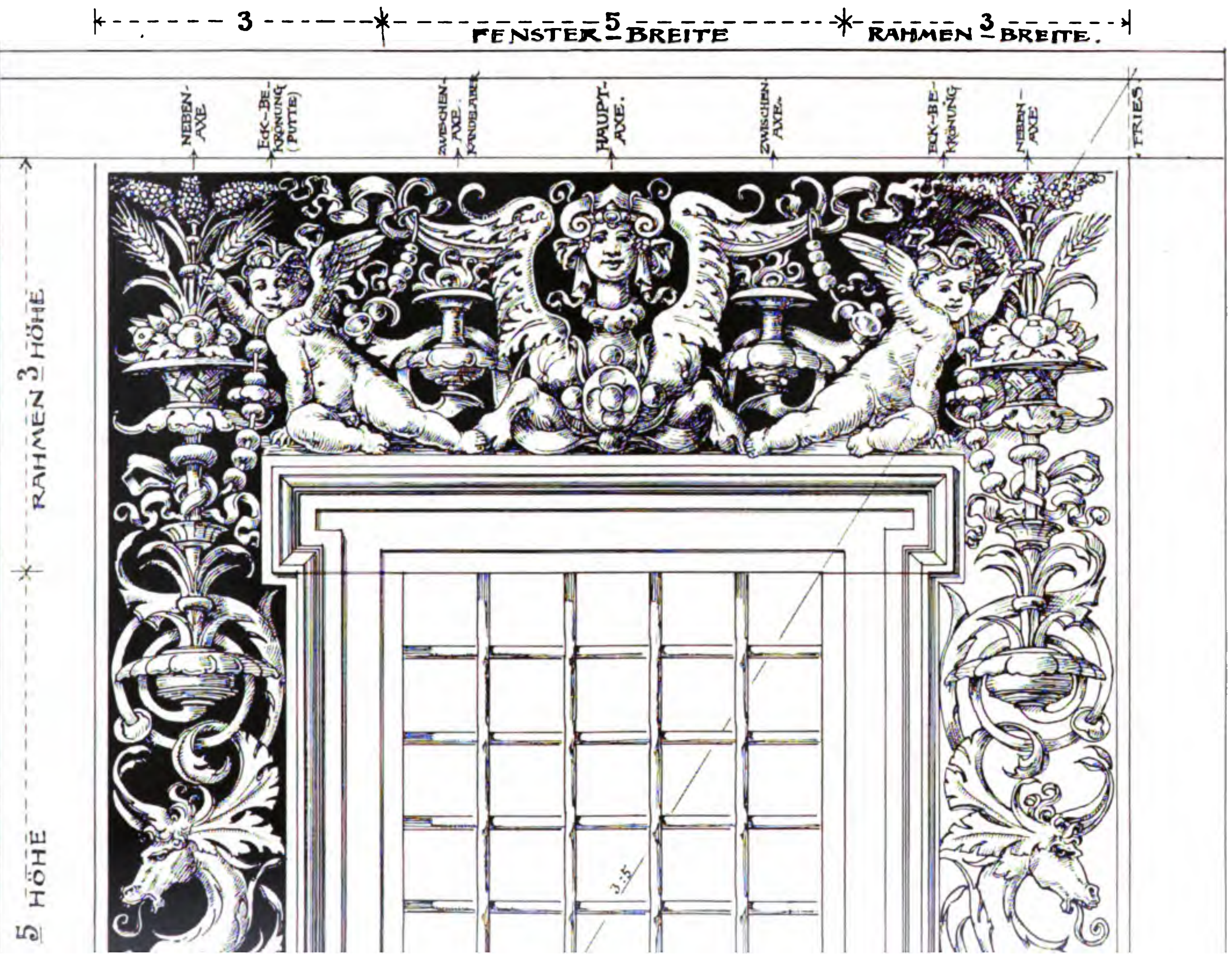
C. In der Glocke bildet die untere Form die Dominante.

A, B u. C. Durch das deutliche Betonen der weſentlichen Hauptform ſchlieſsen ſich alle Teile zu dem einheitlichen klaren Ausdruck eines beſtimmten Grundgedankens zuſammen. Die Kraft der Geſamtwirkung wird erhöht durch die Unterordnung der Zutaten. Ohne die Unterordnung unter einen höheren Willen iſt die gröſste Armee machtlos.

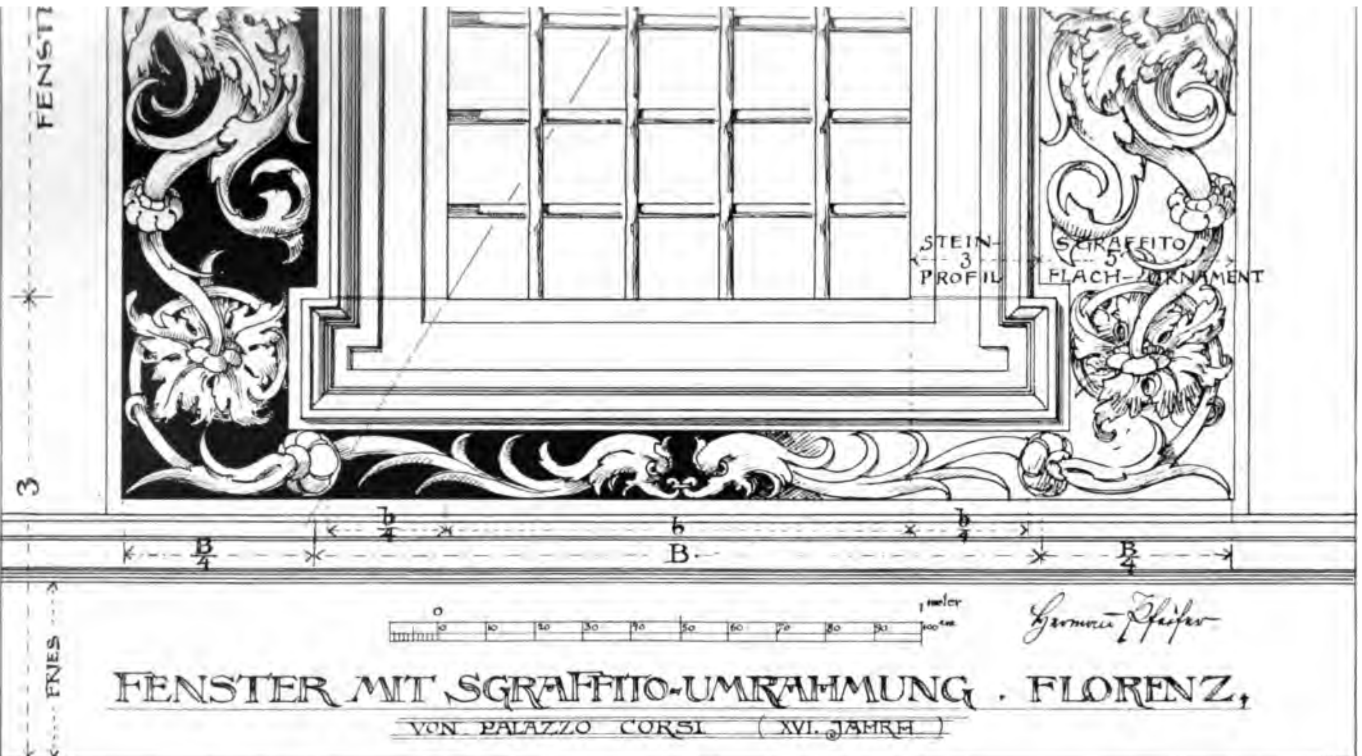
Je ſtärker zwei Gegenſätze ſind, deſto inniger müſſen ſie verbunden werden, wenn ſie zu einer künſtleriſchen Einheit, zu einem harmoniſchen Kontraſt verſchmelzen ſollen. Es ſei hier auf Fig. 120 und auf das Gegenbeiſpiel in Fig. 121 hingewieſen.

Die Mittel, durch welche dieſer harmoniſche Kontraſt erzielt werden kann, ſind ſehr mannigfaltige. Der Gegenſatz z. B. von Architektur und Ornament kann durch klare Ueber- und Unterordnung (Fig. 127 bis 133), durch Einheitlichkeit des Materials, der Proportionen (Fig. 86 [S. 79] u. 129), der Farbe, des Reliefs, des Maſsſtabes, des Geſchmackes, des Grundgedankens und durch andere bindende Geſetzmäſsigkeiten harmoniſiert werden. Innerhalb eines Bauwerkes ſollte ſtets ein einiger,

Zu S. 114.



3
FENSTER 5 BREITE
RAHMEN 3 BREITE.
NEBEN-AXE
ECK-BEKRÖNUNG (PUTTE)
ZWISCHEN-AXE. KANDELABER
HAUPT-AXE.
ZWISCHEN-AXE.
ECK-BEKRÖNUNG
NEBEN-AXE
FRIES.
RAHMEN 3 HÖHE
5 HÖHE
3:5



Gegensätze: 1) Fenster und Umrahmung; 2) schmales straffes Steinprofil und breites Flachornament in Sgraffitomalerei; 3) eckige schlichte Felderteilung des Gitters und reiche runde Linienführung des Sgraffito.

Diese Gegensätze werden zu einem harmonischen Kontrast vereinigt durch folgende gemeinsame Vermittelungen:

1) durch die Aehnlichkeit der Verhältnisse von Breite zu Höhe für Fenster und Rahmen;

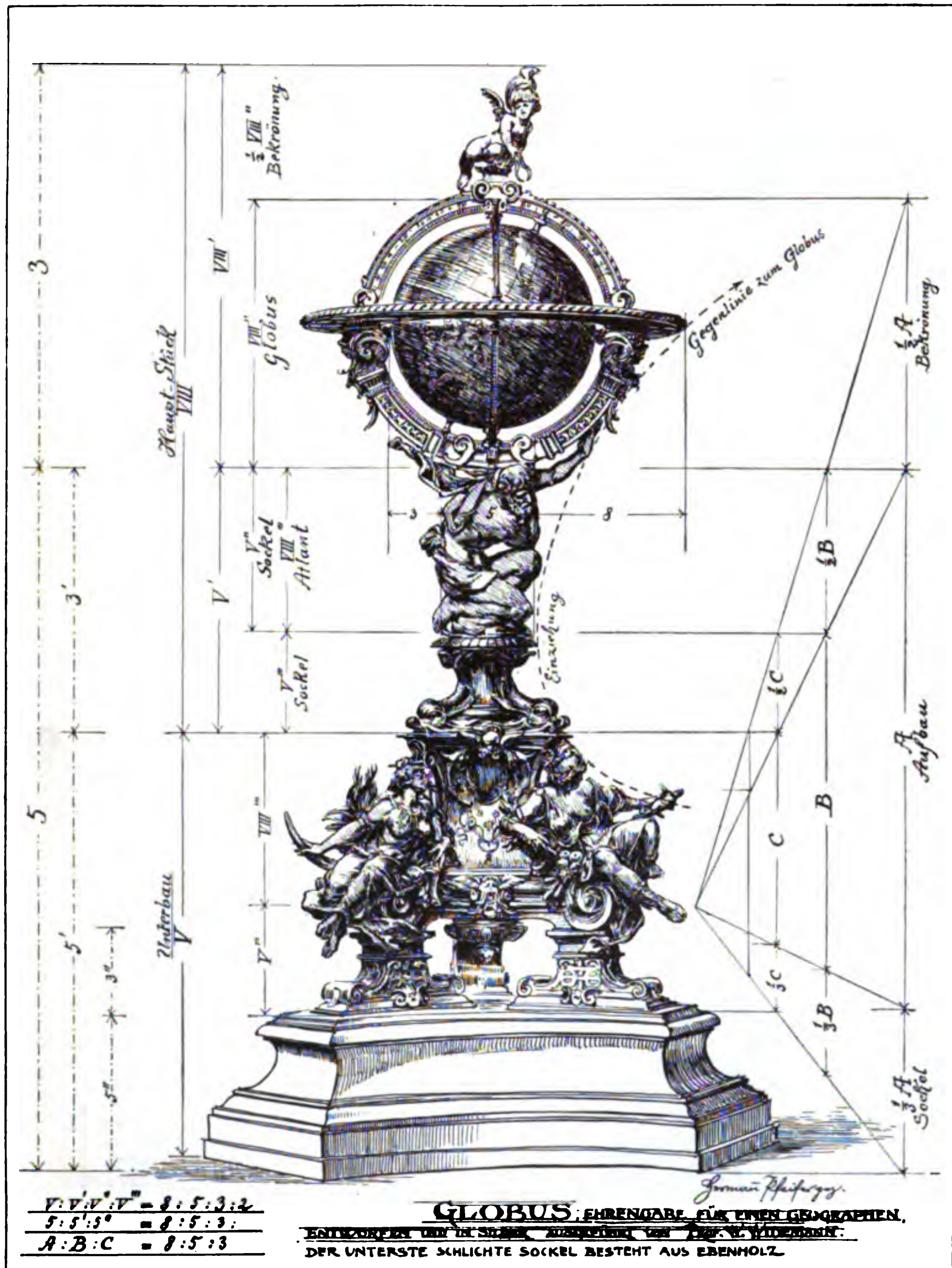
2) durch den lichten hellgrauen Ton des Steines und des Ornaments, sowie des Gitters;

3) durch den dunklen grünlichbraunen Ton des Ornament-Hintergrundes und der Fenstertiefen.

Man beachte noch die akroterienartige Linienführung der Putten über dem Fenstersturz und ihre Verbindung mit den Seitenachsen durch Perlenschnüre und Bänder.

ſtarker, ſchöpferiſcher Wille und Geſchmack alle Teile durchdringen und alle Gegenſätze dadurch zuſammenhalten, daſs er ſie in innige Beziehung zueinander bringt.

Fig. 129.



Zuſammenfaſſung des auſserordentlichen Formenreichtumes durch die Wiederkehr ähnlicher Verhältniſſe in den analogen Teilen der Gliederung. Dieſe Proportionen ſind nicht von Anfang an abgezirkelt, ſondern durch künſtleriſche Empfindung bei der Durcharbeitung des Entwurfes zuſammengeſtimmt worden. Durch Zuſammenziehen der vielen Teile des Unterbaues in eine einfachere, einheitliche Geſamtkompoſition würde der Globus noch mehr zur Geltung kommen. Bei dieſer Ehrengabe wurde jedoch mit Recht der Nachdruck auf die ſchmückenden Zutaten gelegt.

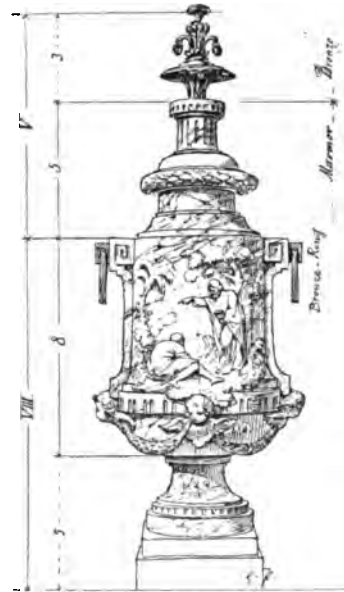
Fig. 130.



Kanne von Palissy.
(XVI. Jahrh.)

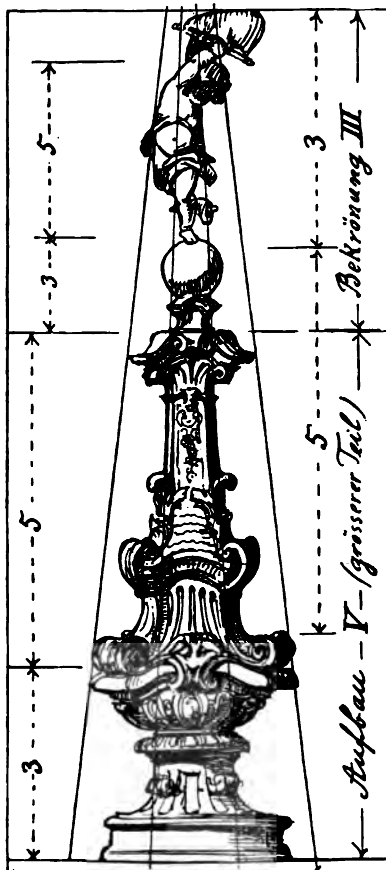
Klare Ueber- und Unterordnung der Haupt- und Nebenteile.
Klare Grundform des Hauptteiles.

Fig. 131.



Urne im Münster zu Salem.
(XVIII. Jahrh.)

Fig. 132.



Motiv aus dem „Landhaus" zu Innsbruck.

Fig. 133.



Deutliche Unterschiede in den Höhenteilungen.
Einfluss der Proportionen auf die Gliederung im Ornament.

Fig. 134.

Verstärkung eines Richtungs-Eindruckes durch Wiederholung mittels begleitender (paralleler, concentrischer etc.) Linien:





Triglyphe im Anklang an die Säulen senkrecht geteilt.

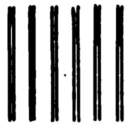




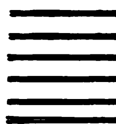
Durch Cannellierung wird die aufrechte straffe Haltung der Säule noch mehr betont.

Die Reihung der Säulen verstärkt die Höhenwirkung des Baues

Die vielen Parallelen bringen in die freien Naturformen einen Anklang an die architektonischen Linien: „Architektonisierung".

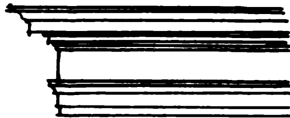


Ein Quadrat erscheint durch senkrechte Teilung höher als breit. z.B. lassen senkrecht gestreifte Tapeten einen Raum höher erscheinen.

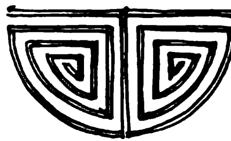


Durch wagrechte Teilung wirkt das Quadrat breiter als hoch.

Starker „Vertikalismus" der Gotik durch die vielen Senkrechten

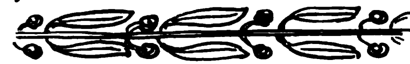


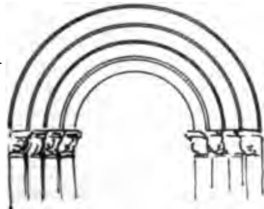
Verstärkung des horizontalen Eindruckes vom Gebälk durch die vielen parallelen Gesimslinien.



QVINTIAE SATVRNI
C.VALERIVS ERMINA
SVAE CARISSIMAE C

Ornamentale Kraft der parallelen Streifen einer guten Lapidarschrift.

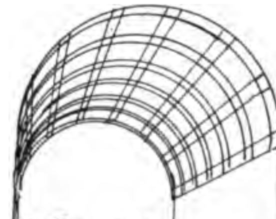





Kraftvolle Wirkung der concentrischen Bogen über roman. Portalen. — vergl. Archivoltenprofile.




Ornamental behandelte Flügel (P. Vischer?) (Von einem Bronze-Epitaph in Merseburg).



Wiederholung von gleichen Formen in perspektivischer Verjüngung: Verstärkung des Flächen- und Raum-Eindruckes.

(Zu Art. 75.)

Fig. 135.

Ornamentale Kraft der strahlenförmigen Motive:= Wiederholung um einen Mittelpunkt.–



























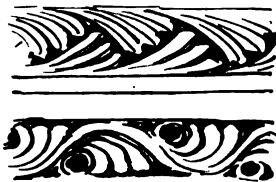
















(Zu Art. 75.)

In dieſer Beziehung gibt uns wertvolle Aufſchlüſſe der Kontraſt der Bewegungen der menſchlichen Figur in der Verſchiedenheit der Stellung der einzelnen Glieder. Vergl. Fig. 122, 123 u. 124 und die zugehörigen Erläuterungen. Es ſei hier nur auf den bekannten Kontraſt von Standbein und Spielbein hingewieſen, welchen wir in den meiſten klaſſiſchen Figuren verkörpert finden, wobei die Kontraſtwirkung der Bewegung in den Armen, Schultern, Händen u. ſ. w. weitergeführt iſt.

Alle Kontraſte in der Bewegung einer Figur ſollten aber ohne Zwang herbeigeführt erſcheinen, alſo nicht nur einem abwechſelungsreichen Linienſpiele zuliebe, ſondern aus einer einheitlichen inneren Stimmung heraus entwickelt ſein. So können die vielen einzelnen Gegenſätze in der Bewegung einer Figur durch eine einheitliche Abſicht, durch einen einheitlichen Gedanken zu einem harmoniſchen Kontraſt verſchmolzen werden.

Die vollendeten Meiſterwerke der Plaſtik machen nie den Eindruck, daſs der Körper oder ein Teil der Gliedmaſsen lediglich des Kontraſtes wegen eine gewiſſe Stellung erhalten hat. Der Kontraſt iſt hier nur Mittel zum Zweck, zur Erreichung der beabſichtigten eigenartigen Stimmung. Und in der Tat führt die Natur ſelbſt die ſchönſten Kontraſte ganz ungezwungen herbei.

Im Zuſammenhange mit der Architektur dagegen, z. B. in einem Giebelfelde oder in einem Bogenzwickel (vergl. Fig. 102, S. 92) wird die Linienführung der Figuren nicht unabhängig von der Umgebung gewählt werden dürfen. Aber auch hier wie in der ganzen Architektur ſind die wirkungsvollen Gegenſätze aus dem Weſen jeder einzelnen Aufgabe zu entwickeln und dann wieder mit dem Ganzen in Harmonie zu ſetzen.

Zeigt uns nicht auch das ganze Weltall in der gröſsten Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen die unzertrennliche Einheit und die gegenſeitige Abhängigkeit? Nach einem durchgreifenden Geſetz geſtalten und gruppieren ſich ungezählte Sonnenſyſteme. Dabei ſehen wir eine verſchwenderiſche Fülle von Formen und Farben in ſcheinbar gröſster Freiheit der Geſtaltung werden und vergehen. Erſt bei genauerer Beobachtung vermögen wir hie und da die geſetzmäſsigen inneren Zuſammenhänge zu entdecken.

So ergeht es uns mit der Formenfülle der Ornamentik.

Nur durch mancherlei Vergleiche erblicken wir die inneren Geſetzmäſsigkeiten ihrer günſtigen oder ungünſtigen Wirkungen.

75. Steigerung der Kontraſte.

Von den oben erwähnten Mitteln der Verbindung von Gegenſätzen zu einem harmoniſchen Kontraſt, zu einer künſtleriſchen Einheit ſeien einige durch Beiſpiele erläutert. Dabei können wir beobachten, daſs es im weſentlichen zwei geſetzmäſsige Arten der Verſtärkung, der Steigerung einer ornamentalen und architektoniſchen Wirkung gibt, nämlich:

a) durch deutliche Wiederholung (Fig. 125 u. 126, 134 u. 135);

b) durch deutliche Unterſchiede (Fig. 127);

Alſo z. B. 1) bei Teilungen:

a) deutliche Gleichteilung da, wo ſie ſinngemäſs iſt, z. B. bei Säulenreihen, Perlſchnüren, ſymmetriſchen Anordnungen u. ſ. w. (Fig. 134 u. 135);

b) deutliche Ueber- und Unterordnung wiederum da, wo ſie aus dem Weſen der Aufgabe ſich ergibt (Fig. 128 bis 133);

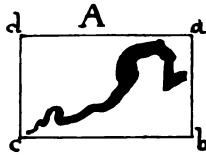
2) bei Proportionen von Flächen und Körpern:

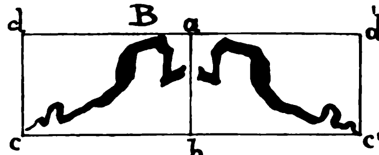
a) deutliche Aehnlichkeit der Verhältniſſe[55]) (Fig. 86 [S. 79] u. 129);

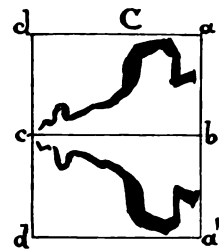
b) deutliche Verſchiedenheit der Verhältniſſe (Fig. 128 u. 130 bis 133);

[55]) Siehe Teil IV, Halbband 1 (Abt. I, Abſchn. 2: Proportionen in der Architektur) dieſes »Handbuches«.

DIE ORNAMENTALE BEDEUTUNG GESETZMÄSSIG WIEDERKEHRENDER FORMEN



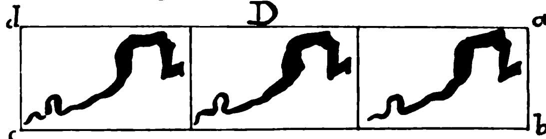


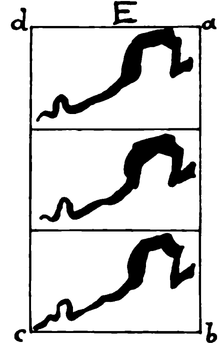


Aus der willkürlichen Form A kann durch symmetrische Wiederholung – Umklappung des Spiegelbildes – schon eine gewisse ornamentale Wirkung entstehen; B z.B. bei Furnürungen durch das Spiegelbild des Sägeschnittes der Holzmaserung – oder bei Inkrustation mit gesägten Marmorplatten durch die symmetrische Wiederholung der Aderungen.

Umklappung um die Symetrie-Axe cb.

Die Umklappung ergiebt übrigens in jeder beliebigen Richtung z.B. um die Axe cb ein symmetrisches Bild. Abb. C





Durch Aneinanderreihen – Wiederholung derselben Form in bestimmter Richtung – können ebenfalls ornamentale Gebilde hervorgebracht werden (z.B. die Friese D und E)

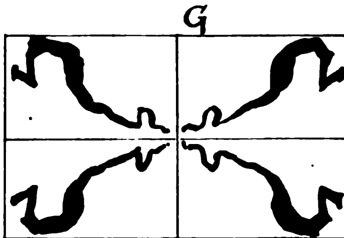
F



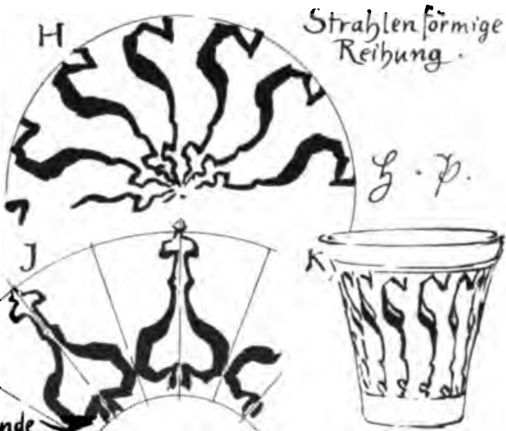
Aenderung des Eindruckes durch Aenderung des Abstandes!

Durch symmetrische Wiederholung des Frieses D, z.B nach Axe cb, lässt sich die Wirkung noch steigern. – Dasselbe Experiment ist mit dem senkrechten Streifen E um die Axe cd oder um die Axe ab vorzunehmen.

G



Symetrische Wiederholung nach 2 Axen. Hieraus ergeben sich wiederum durch Reihung wagrechte oder senkrechte Friese.



Strahlenförmige Reihung.





Steigerung sämtlicher Bildungen durch füllende, begleitende und kontrastierende Linien und Farben.

und so weiter fort!

In strenger Architektur verlangt auch das Ornament die Einführung strengerer Formen und innigerer Verbindungen.

(Zu Art. 75.)

3) bei Richtungen:

a) deutliche Wiederholung der gleichlaufenden, begleitenden Richtungen (Fig. 126, 134 u. 135);

Fig. 137.



Das Blatt der Eiche hat die Tendenz, ſymmetriſch zu wachſen. Doch finden wir ſtets Abweichungen von der Symmetrie, hervorgerufen durch die Beeinfluſſung der Nachbarſchaft u. ſ. w.: Freiheit des organiſchen Wachſens, bei aller Geſetzmäſsigkeit.

Fig. 138.



Betender Knabe.
Antike Bronze im Muſeum zu Berlin.
(Die Hände ſind falſch ergänzt.)

Fig. 139.

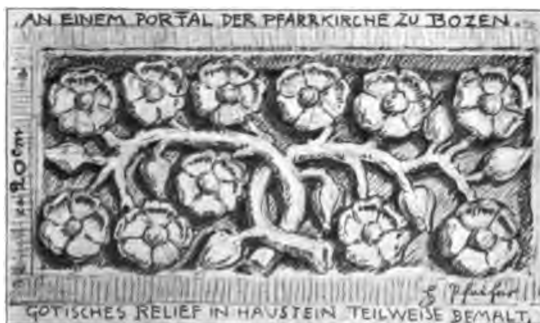


Fig. 140.



Beiſpiele freier Symmetrie.

So iſt auch vielen Altargemälden der italieniſchen Renaiſſance im Einklang mit der ſtrengen Architektur eine ſymmetriſche Anordnung der Figuren zu Grunde gelegt, im einzelnen aber volle Bewegungsfreiheit gezeigt. (Zu Art. 75, unter 5.)

b) deutliche Gegenrichtung (Gegenläufigkeit), deutliche Kreuzung — Schwung und Gegenschwung (siehe Art. 67 [S. 93] und Fig. 96 bis 103 [S. 89 bis 93];

4) bei Symmetrie:

a) deutlich beabsichtigte Symmetrie = Wiederholung des Spiegelbildes, wohl auch mit kleinen Abweichungen (Fig. 136 bis 140);

b) freie Gruppierung mit deutlichen Kontrasten — Gleichgewicht (Fig. 124, 141 u. 142);

5) beim Rhythmus:

a) metrischer Rhythmus mit deutlicher Wiederholung gleicher Betonungen in den Gruppenreihen, z. B. im Eierstab, Triglyphenfries u. s. w. (vergl. auch Art. 78 [S. 126] u. Fig. 29 [S. 32]);

b) freier Rhythmus mit deutlichen Unterschieden in der Verteilung der Betonungen (vergl. auch Art. 78 [S. 126], sowie Fig. 142 u. 147).

Auf die Benutzung gewisser deutlicher Gesetzmäfsigkeiten in den Gebilden der Natur zu ornamentalen Zwecken ist bereits in Art. 13 u. 14 (S. 18) hingewiesen worden.

Fig. 141.



Beispiel einer unsymmetrischen Anordnung, in welcher jedoch die Gruppen im Gleichgewicht bleiben.

Im bekannten Freskogemälde des Michelangelo „Die Erschaffung des Weibes" (Sixtinische Kapelle zu Rom) nimmt die machtvolle, erhabene Gestalt des Gottvaters den kleineren Teil (III) des Bildes ein, hält aber durch ihre gröfsere Bedeutung, durch ihren höheren inneren Wert trotzdem der räumlich ausgedehnteren Gruppe (V) von Adam und Eva das Gleichgewicht.

Man beachte noch den schönen Kontrast der stehenden Gewandfigur des Welten- und Menschenschöpfers mit der liegenden nackten Gestalt des ersten Menschen und der vermittelnden Linie der Eva.

So kann auch in architektonischen und ornamentalen Kompositionen einer gröfseren schlichten Masse das Gleichgewicht gehalten werden durch eine kleinere, aber bedeutungsvolle, reiche Einzelbildung. In vielen unsymmetrischen Anlagen der deutschen Renaissance bildet ein schlanker reicher Giebel- oder Turmaufbau das Gegenstück zu einer breiten schlichten Gebäudemasse.

In manchen Landschaftsbildern, z. B. von Claude Lorrain, wird das Gleichgewicht der Massen durch eine flache, breite Ebene und eine schmale, hohe Baumgruppe erzielt; auch Wolkenmassen bieten ein willkommenes Mittel zum Ausgleich der verschiedenen Werte einer Landschaft.

(Zu Art. 75, unter 4.)

Ein bekanntes Beispiel für die Entschiedenheit in der Gleichteilung oder in der Ungleichteilung finden wir im klassischen Akanthus. Der griechische spitze Akanthus und der römische »Löffelblatt-Akanthus« zeigen eine deutliche Gleichteilung der palmettenähnlichen Blattlappen, während im spätrömischen und im Renaissance-Akanthus eine deutliche Betonung der Hauptteile und eine deutliche Unterordnung der Nebeneinkerbungen sich ausspricht: »Subordinations-Akanthus.« Die beiden zuerst genannten Blattstilisierungsarten eignen sich besonders für gröfsere

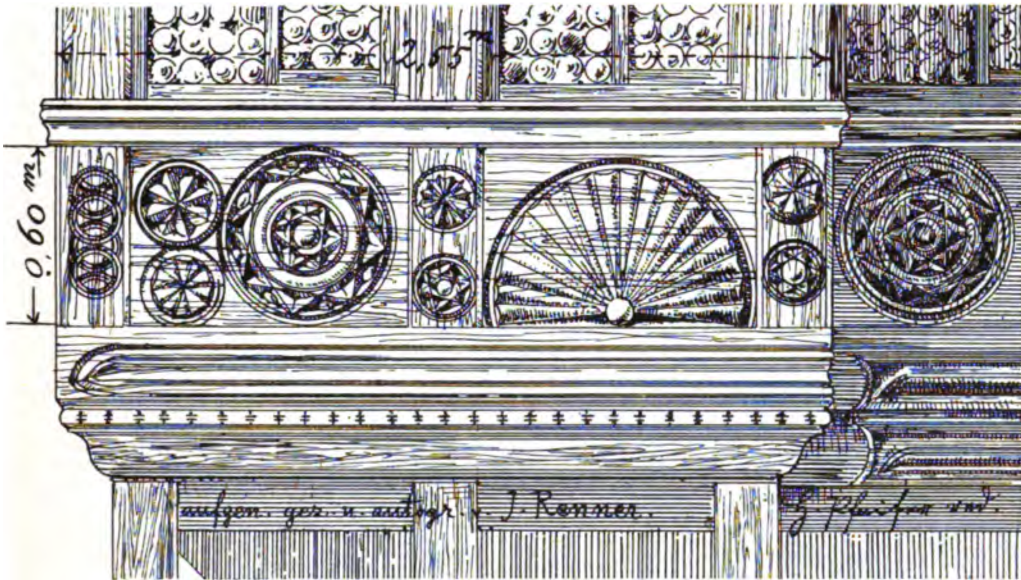
Fernwirkung und Strenge der Architektur; der Subordinations-Akanthus kommt in der Nähe beſſer zur Geltung.

Einheitlichkeit des Maſsſtabes durch gleiche Schichtenteilungen. (Vergl. Tempel des Deus rediculus, ferner Art. 143 [S. 226] und Fig. 245 [S. 239].)

76. Milderung der Kontraſte und Unentſchiedenheit.

Dieſelben Mittel der Steigerung können in entgegengeſetztem Sinne auch zur Milderung von Kontraſten angewendet werden bis zu jener Grenze, wo Unentſchiedenheit eintritt. Und Unentſchiedenheit iſt unerträglich. *Carlyle* ſagt einmal: »Ein ganzer Schurke vom reinſten Waſſer iſt nicht ſo verächtlich als ein halber Schurke, der weder wahr, noch falſch iſt.«

Fig. 142.



Kerbſchnitzereien an einem Fachwerkerker zu Wernigerode [56]).

(1582.)

Wiederholung ähnlicher Formen in freier Verteilung und verſchiedener Gröſse.

Man vergleiche als groſsartigſtes Beiſpiel den geſtirnten Himmel mit der ſcheinbar ganz willkürlichen Verteilung der Sterne erſter, zweiter Gröſse u. ſ. w. und mit den charakteriſtiſchen Gruppierungen der Sternbilder. Es iſt auſserordentlich ſchwierig, aus dem Gedächtnis ein annähernd ähnliches Bild dieſer freien Verteilung zu treffen. Das gleiche gilt von der Verteilung der Schuppen der Schlangenhaut oder des Krokodilleders u. ſ. w. Belebende Wirkung dieſer Unregelmäſsigkeiten und Steigerung der Wirkung durch mehrfache Wiederholung desſelben Motivs; man denke an die Gruppen von gleichgekleideten Menſchen in Prozeſſionen, Feſtzügen etc.; ferner an die Maſſenwirkung der Blätter einer Baumkrone, der Baumkronen eines Waldes u. ſ. f.; dann an das Zuſammenfaſſen von Beeren zu einer Traube, von Blüten zu einer Dolde.

77. Farbige Diſſonanzen.

Auch bei Farbenzuſammenſtellungen finden wir häufig in einer Unentſchiedenheit die Urſache von Diſſonanzen.

Ein blauſtichiges Rot und ein gelbſtichiges Rot »ſchimpfen« ſich (z. B. Karmin und Mennig); da iſt keine deutliche Verwandtſchaft mehr vorhanden — der eine Ton ſpielt in die kalte, der andere in die warme Gruppe hinüber —, aber auch noch kein deutlicher Kontraſt. Aehnlich verhält es ſich mit Ultramarin und

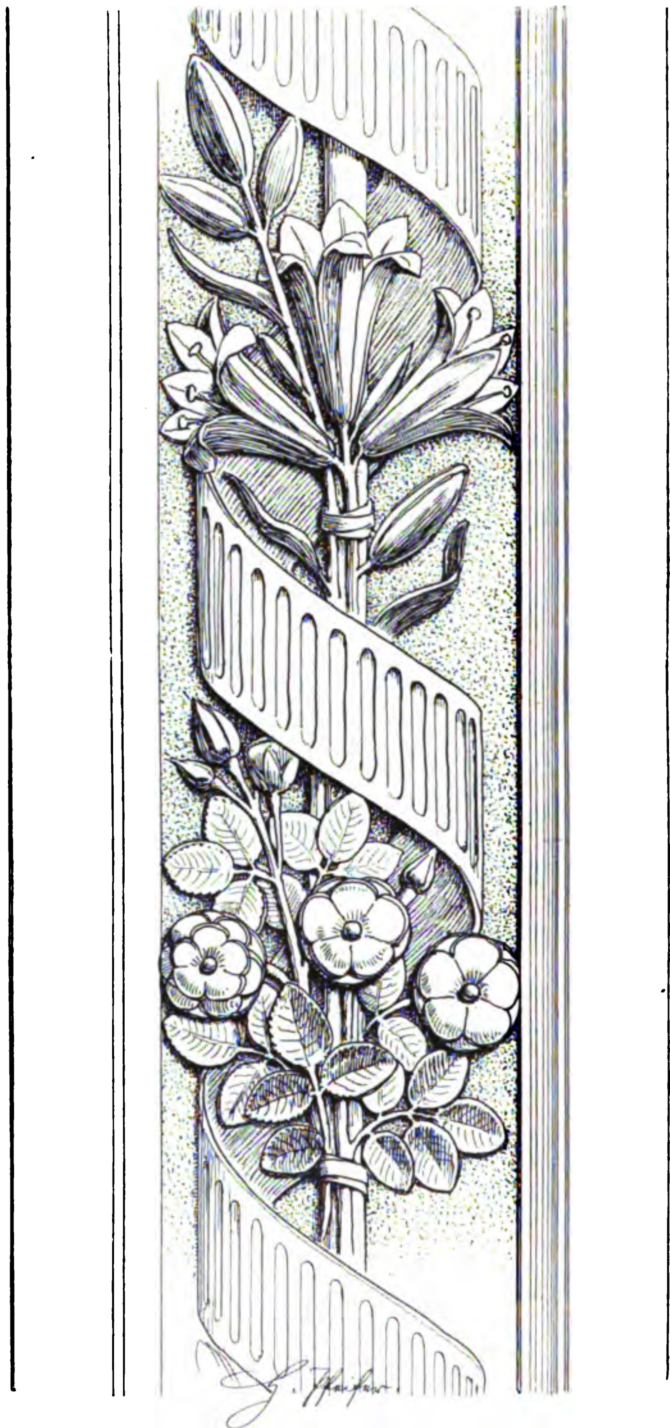
[56]) Teilſtück einer Aufnahme in: Architektoniſche Studienblätter. Herausg. vom Akademiſchen Architekten-Verein Braunſchweig.

Fig. 143.

Rhythmischer Wechsel von Rosen- und Liliensträußen, welche an einen Stab gebunden und von einem Bande in gleichen Windungen umschlungen sind. Besonders schön ist die Zusammenstimmung der verschiedenen Blumenbündel durch die Aehnlichkeit der Gruppierung von je 3 Rosenblüten und 3 Lilienblüten gelungen. Man beachte auch die Analogie der Knospengruppen.

Bandbreite ungefähr $1/3$ der Zwischenraumsbreite.

(Zu Art. 78)



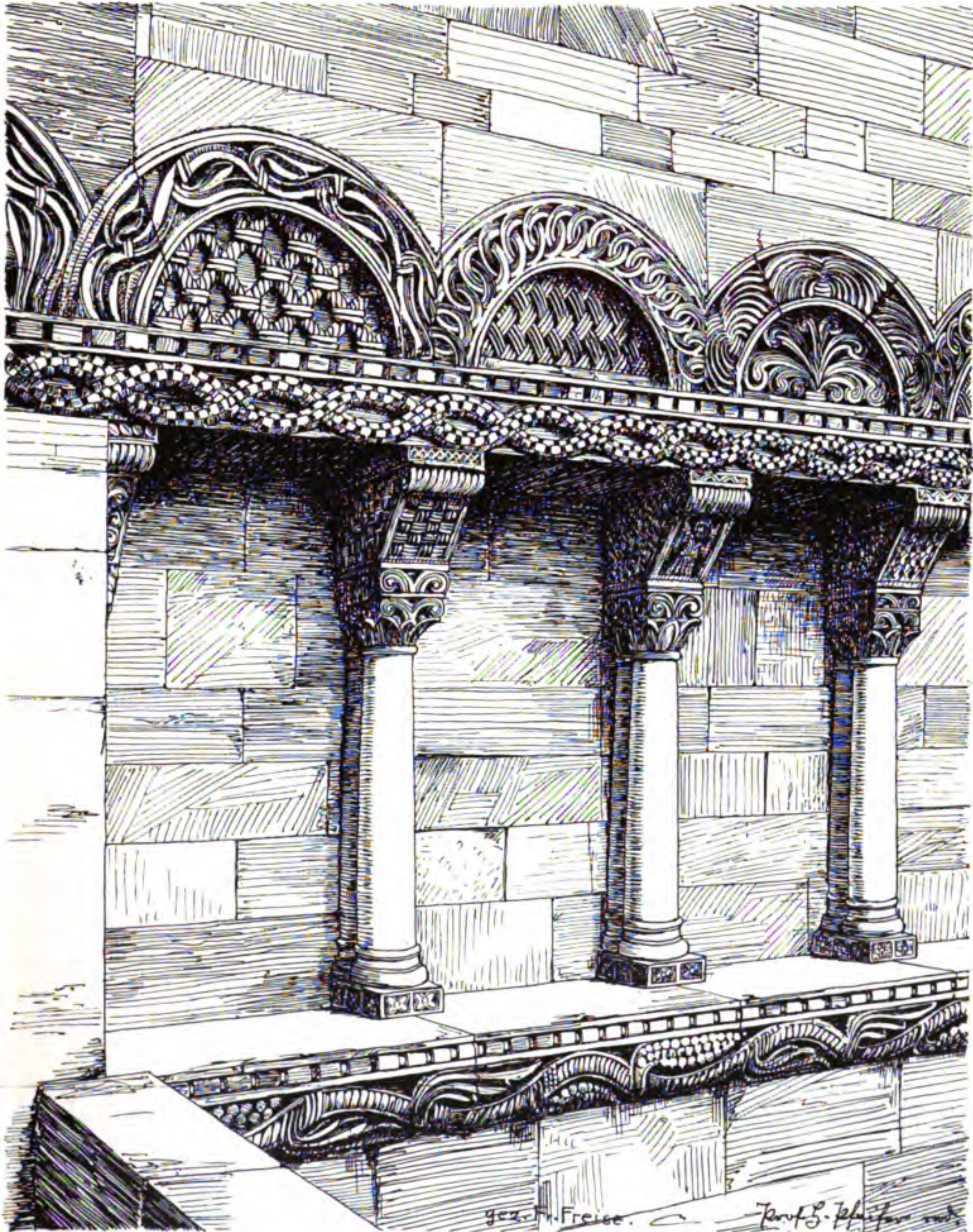
Von den Bronzetüren des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz.

Flachrelief in einer Türleibung.

(Vergl. Fig. 151.)

Preufsifchblau. Geniale Koloriften verftehen allerdings auch diefe Farbendiffonanzen künftlerifch zu verwerten.

Fig. 144.



VON DEM ÄLTESTEN ROMANISCHEN TEIL DES SCHLOSSES NEUCHÂTEL.

Kontraft und Rhythmus.

Die mannigfaltig wechfelnden Einzelformen der Kapitelle, Konfolen, Archivolten und Bogenfelder werden hier durch die gefetzmäfsige Wiederholung derfelben klaren Grundform von Säulenftellung und Bogenfries in gleichteiliger rhythmifcher Reihe zu einer ruhigen Einheit zufammengefafst.

Oder: die Ruhe der gröfseren Gleichteilung wird belebt durch den Wechfel der Ornamente.

(Zu Art. 78.)

78.
Rhythmus.

Zu den künſtleriſch wertvollſten Mitteln der Zuſammenfaſſung von mehreren Gegenſätzen zu einem lebensvollen Ganzen gehört der Rhythmus.

Rhythmus bedeutet urſprünglich den abwechſelungsreichen Linienfluſs in der Bewegung des menſchlichen Körpers, beſonders bei den geſetzmäſsig wiederkehrenden Zeitintervallen des Tanzes. Von da wird die Bedeutung übertragen auf Muſik und Poeſie, und zwar in doppeltem Sinne: als metriſcher Rhythmus und als freier Rhythmus. In beiden Arten findet ſich der Rhythmus auch in der Architektur (»gefrorene Muſik«) und im Ornament (Fig. 143 bis 148).

Beiſpiele des metriſchen Rhythmus:

— ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣

oder

— ⌣⌣ — ⌣⌣ — ⌣⌣

oder

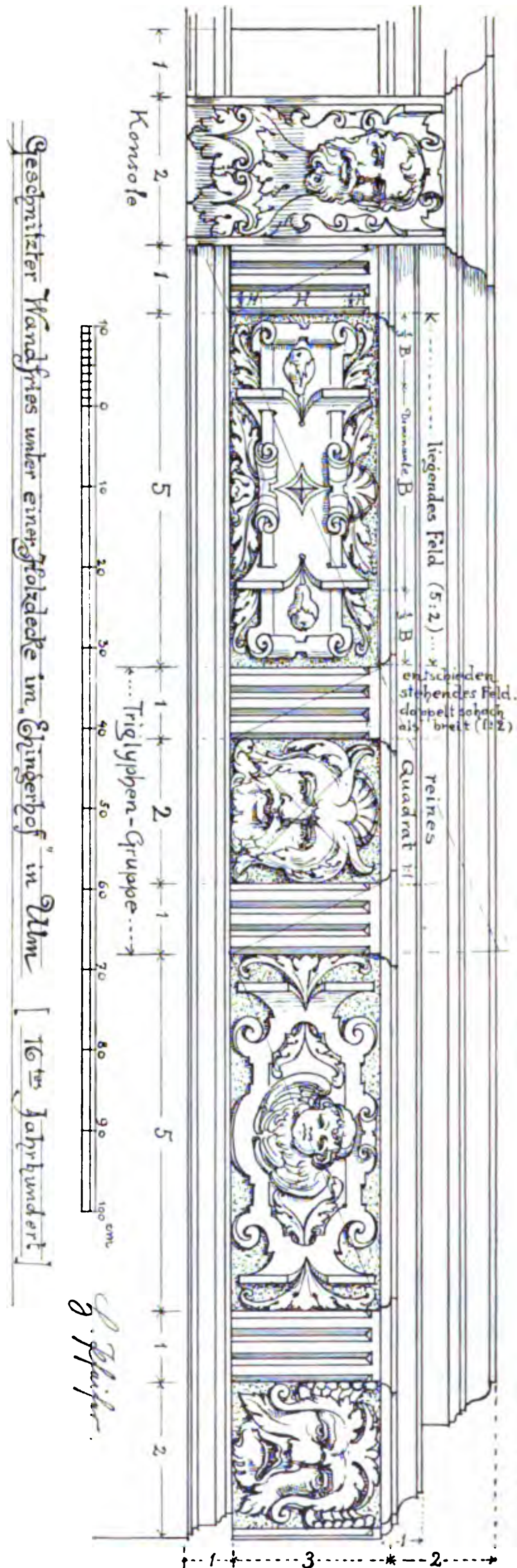
— — ⌣ — ⌣ — — ⌣ — ⌣

— — ⌣ (Fig. 145).

Perlſtab, Eierſtab, Herzblattſtab, Triglyphen- und Metopenfries, Säulenreihe, Bogenſtellung.

Unſer Pulsſchlag, unſer Atmen, unſer Gang, unſer Wachen und Schlafen, unſer ganzes Leben bewegt ſich in einem rhythmiſchem Wechſel; aber nicht in metriſchen,

Fig. 145.



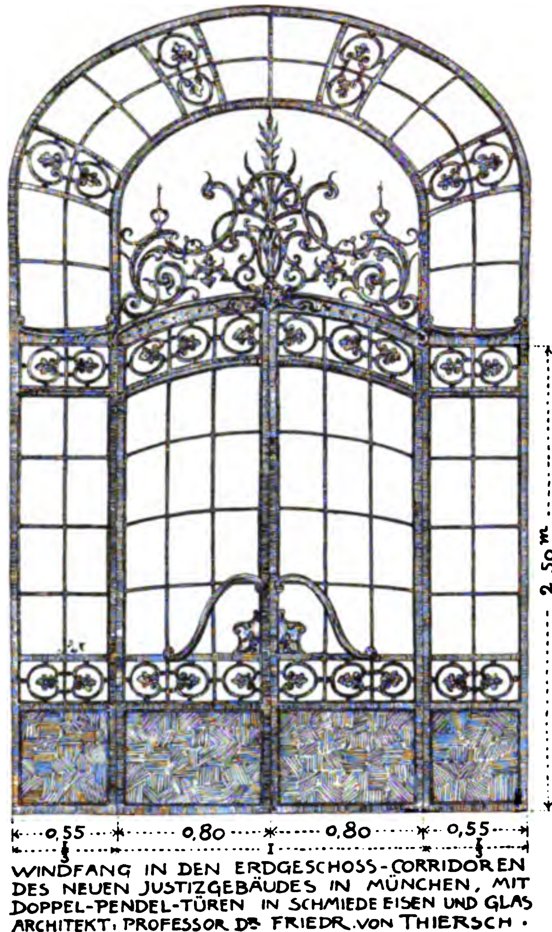
Gegenſätze von liegenden und ſtehenden Feldern wechſeln in metriſchem Rhythmus mit deutlichen Unterſchieden der Breiten: ſchlanke ſtehende Felder, reine Quadrate und breite liegende Felder. — Entſchiedenheit der Gegenſätze.

Die aufrechte Form der Triglyphen wird durch die lotrechten Schlitze noch mehr betont. Mit dieſen ſtraffen Linien kontraſtieren die weichen Ornamentformen der Metopen.

Ein Triglyphenfries mit gleicher Breite der Metopen und Triglyphen würde ſehr ſchlecht ausſehen.

ganz gleichen Abſätzen, ſondern mit dem Wechſel der körperlichen Tätigkeit und der Gemütsbewegungen in raſcherem und langſamerem Tempo, in einem freien Rhythmus. Die belebende Kraft dieſes freien Rhythmus iſt nun von höchſter Bedeutung für gröſsere Kompoſitionen, wo er durch gewiſſe ſinngemäſse Betonungen die Eintönigkeit verhindert und die gröſseren und kleineren Gegenſätze in einem

Fig. 146.



Klare rhythmiſche Teilung des oberen Bogens in lange und ſchmale Felder. Steigerung des Kontraſtes dieſer Felder durch ſchlichte Viereckſteilung und runde Ornamente; Verbindung durch die gleiche Friesbreite und durch den metriſchen Rhythmus. Geſchloſſene Sockelfläche, darüber Verglaſung. Bindendes Kämpferband. Geſetzmäſsige Ueberführung der wagrechten Sproſſen in den Türflügeln von der geraden Sockellinie zur Bogenlinie des Kämpfers!

Türhöhe : Bogenhöhe = 8 : 5,5;
Türflügelbreite : Rahmenbreite = 8 : 5,5;
Rahmenbreite = $^1/_3$ Lichtweite der Doppelpendeltür.

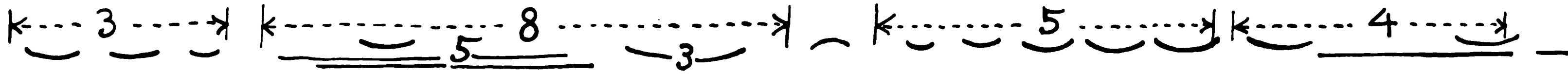
Gerade bei den dünnlinigen Schmiedearbeiten ſind geſetzmäſsige Zuſammenfaſſungen als Grundlage einer klaren Wirkung unerläßlich. Vergl. z. B. den metriſchen Rhythmus der lotrechten Stäbe des Gitters in Fig. 77 (S. 72).

lebendigen Fluſſe der Bewegung, in einer freien Entwickelung der Glieder fortführt. Es iſt ein nicht augenfälliges und doch deutlich fühlbares Geſetz, welches durch

Fig. 147.







Bruchstück eines 64 cm hohen Wandfrieses von Ignaz Taschner, ausgeführt im Hause v. Kramer-Klett zu München[57]).

Vortreffliche rhythmische Fortführung der verschiedenartigsten kontrastierenden Gruppen in einem lebendigen Flusse der Bewegung, „worin die Glieder in freier Entwickelung ungleich fortrücken“. Die ansteigenden und absteigenden Linien der Hauptsätze sind durch Zwischenglieder vermittelt — angedeutet in der Linienskizze über dem Friese.

Zusammenfassung aller Teile durch einheitliche Frieshöhe, einheitlichen Flächenstil und einheitlichen Gedanken.

---

[57]) Aus: Kunst und Handwerk. Zeitschr. d. bayr. Kunstgwbe.-Ver. 1904.

das Ganze und die einzelnen Teile als zusammenfassende und belebende Einheit geht (Fig. 147 u. 148). Als unübertroffenes Beispiel rhythmischer Anordnung kann der Phidiasische Fries des Festzuges der Panathenäen an der Cella des Parthenons zu Athen gelten. (Vergl. das in Art. 91, unter 5 Gesagte.)

Der Rhythmus ordnet die Verteilung der Akzente in der Reihenfolge der Kontraste, und darauf beruht ebensowohl innerhalb eines reicheren Ornaments, wie innerhalb einer reicheren Gesamtgruppierung die lebensvolle und belebende Wirkung. Unser Kontrastbedürfnis verlangt einen Wechsel von Steigerungen und Ruhepunkten, von *Forte* und *Piano*, von *Crescendo* und *Decrescendo*, in gewissen Intervallen, wobei es sehr wesentlich auf die richtige Verteilung ankommt. 79. Reihenfolge der Kontraste.

Fig. 148.



Teil eines Frieses der François-Vase [58]).

Beispiel für rhythmische Gruppierung von grösseren und kleineren Massen.

Trotz der steifen Bewegungen der Figuren in ihrer etwas unbeholfenen Darstellung ist ein feines Gefühl für klare, wirkungsvolle Kontraste von Einzelfiguren, Figurengruppen, Pferdegespannen, Architekturen u. s. w. nicht zu verkennen. Man beachte die über dem Friese eingeschriebenen Verhältniszahlen der einzelnen Gruppen. Gerade in unserer Zeit ist nach den Wiederholungen der prunkvollen historischen Stile des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts der Sinn für das Einfachere, Ursprünglichere, ja selbst für das Archaische wiedererwacht.

In der unten [58]) erwähnten Veröffentlichung wird unserem Auge eine genussreiche Fülle der schönsten rhythmischen Friese und Flächenfüllungen dargeboten.

Durch eine falsche Reihenfolge der Speisen, mögen diese noch so lecker zubereitet sein, und durch einen Mangel an Kunstpausen und guter Unterhaltung kann uns das teuerste Festmahl verdorben werden.

[58]) Mit Benutzung der Aufnahme in: FURTWÄNGLER, A. & K. REICHHOLD. Griechische Vasenmalerei. München 1900 bis 1905. Teilweise ergänzt. — Zur Verdeutlichung des Zusammenhanges der Komposition wurden in der obigen Wiedergabe einzelne Teile ergänzt und verstärkt.

2. Abfchnitt.

Befondere Bedingungen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kapitel.

Verfchiedene Zwecke des Ornaments.

80. Zweck des Ornaments.

In erfter Reihe wird die charakteriftifche Formen- und Farbengebung des Ornaments durch feine Zweckbeftimmung beeinflufst. Seine Form entwickelt fich aus dem Wefen der befonderen Aufgabe, d. i. »Sachlichkeit des Ornaments«. Ein und dasfelbe Ornament kann einen angenehmen oder einen unangenehmen Eindruck hervorrufen, je nachdem es an der richtigen Stelle angebracht ift oder an der unrichtigen, je nachdem es feinen Zweck erfüllt oder nicht.

81. Zweckwidriges Ornament.

Nehmen wir zur Erläuterung des Gefagten ein draftifches Beifpiel. Das fchönfte Hochrelief einer Madonna von *Michelangelo*, als Sitzfläche eines Stuhles benutzt, würde unerträglich wirken, während es an einem Altare in richtiger Beleuchtung und Umgebung den ftimmungsvollften Schmuck bilden kann. Wir fehen alfo, dafs uns diefelbe Form fchön oder häfslich erfcheinen kann.

Nun liegt allerdings der Fall nicht immer fo einfach wie in diefem Beifpiel. Immerhin müffen wir den allgemein gültigen Grundfatz anerkennen, dafs eine Form, welche zweckwidrig ift, uns auf die Dauer nicht gefällt. Damit ift natürlich nicht gefagt, dafs jedes Ornament eine rein praktifche, nützliche Beftimmung haben müffe; es kann vom Nützlichkeitsftandpunkte aus betrachtet fehr wohl zwecklos fein, mufs aber doch wieder finngemäfs einem höheren äfthetifchen Zwecke dienen, wenn es uns befriedigen foll.

Man follte meinen, dafs diefe einfachen Grundfätze ganz felbftverftändlich feien. Viele Ornamente, namentlich an kunftgewerblichen Gegenftänden, an Möbeln und dergl. aus den letzten fünfzig Jahren, überzeugen uns leider vom Gegenteil.

82. Aeufserliche Nachahmung hiftorifcher Formen.

Ich habe einmal ein fog. Renaiffancefofa zur Benutzung bekommen, welches etwa aus der Zeit von 1870 ftammte und mit reichen Schnitzereien, Holzintarfien und Gefimfen gefchmückt war; die Lehne hatte gerade in Kopfhöhe ein »tadellos« profiliertes fcharfes Holzgefims, fo dafs man beim Anlehnen einen Schädelbruch riskierte. Der zugehörige Tifch hatte wundervoll gedrechfelte und gefchnitzte Beine mit tiefen Einziehungen und »wirkungsvollen« fcharfen Profilen genau in der Höhe der Kniefcheibe. Nachdem ich diefe »ftilvollen« Formen durch den Tifchler

hatte entfernen laffen, entftand merkwürdigerweife trotz der »ftillofen Barbarei« ein günftigerer Gefamteindruck der Möbel.

83. Entwickelung der Form aus dem Wefen der Aufgabe.

Die Zeit der hiftorifchen Stilechtheit, in der man durch möglichft getreue Nachahmung aller Einzelformen die Schönheit der alten Bauten, Möbel und dergl. wiedererobern und wiederbeleben zu können wähnte, ift auch heute noch nicht ganz überwunden. Wenn wir im wahren Sinne der Alten fchaffen wollen, fo dürfen wir nicht mit äufserlichen Zutaten anfangen, fondern wir müffen zuerft uns bemühen, in das Wefen jeder Aufgabe einzudringen und daraus die zweckmäfsigfte Form hervorzuholen. Den fo auf ungezwungene Weife logifch entwickelten Grundformen wird fich dann die fchmückende Form in demfelben Sinne anfchmiegen und unterordnen müffen.

Das ift es, was wir z. B. aus dem Formenreichtum der herrlichen griechifchen Vafen lernen können: deutliche Charakterifierung der verfchiedenen Gefäfsformen nach ihren verfchiedenen Zwecken — mannigfaltige Vorratsgefäfse, Wafferkrüge, Trinkfchalen, Salbflafchen, Mifchkeffel u. f. w. u. f. w.[59]) —, dabei ftrenges Einhalten der durch das Material des Töpfertones und durch die Herftellung auf der Drehfcheibe gezogenen Grenzen, und endlich die Einheitlichkeit des griechifchen Gefchmackes in den Feinheiten der Profilierung und in den fchmückenden Malereien, welche im engften Zufammenhange ftehen mit dem damaligen Leben und mit der ganzen hellenifchen Kultur.

Damit ift aber auch ohne weiteres klar, dafs durch Wiederbelebungsverfuche der griechifchen Vafenmalerei, d. h. durch Nachahmung von Aeufserlichkeiten, unter den heutigen geänderten Kulturverhältniffen nur ein totgeborenes Kind zur Welt gebracht werden könnte. Und fo ergeht es mit allen in fich abgefchloffenen Kulturen.

84. Studium der alten Meifterwerke.

Umfo gröfseren Gewinn werden wir aber aus den Meifterwerken vergangener Kulturepochen ziehen, je tiefer wir gleichzeitig mit dem intenfiven Studium der Forderungen unferer Zeit in den echten Geift der alten Meifter einzudringen fuchen. Wer fich die Mühe nicht verdriefsen läfst, an der Hand eines fo ficheren Führers wie *Gottfried Semper* die manchmal etwas mühfamen Pfade der Erkenntnis emporzuklimmen, wer *Semper*'s gründliche Studien der Keramik[60]) gewiffenhaft verfolgt, der wird für das allermodernfte Schaffen auf dem Gebiete des Ornaments, des Kunftgewerbes und der Architektur einen aufserordentlichen Nutzen ziehen.

85. Sinngemäfse Gefäfsformen.

Ift doch im Grunde genommen jedes Gebäude aufzufaffen als ein Gefäfs, deffen Zweckbeftimmung in charakteriftifcher Form zum Ausdruck gebracht werden foll! Betrachten wir einmal die Zweckangemeffenheit der Form an dem einen Beifpiele der griechifchen Hydria, jenes Gefäfses, in welchem die Frauen das Waffer vom Brunnen nach Haufe trugen, und zwar in der Regel auf dem Kopfe. Abbildungen diefes charakteriftifchen Gefäfses finden fich faft in jeder illuftrierten Kunftgefchichte des Altertumes. Die Hauptmaffe bildet finngemäfs die bauchige Form des Waffergefäfses, deffen Schwerpunkt nach oben gelegt ift, damit der volle Wafferkrug beffer auf dem Kopfe balanciert werden kann. Deutlich charakterifiert als Trichter und gleichzeitig als Ausgufsform ift der Hals dem Zweck und der Gröfse nach untergeordnet. Ein niedriger Fufs dient zum Abftellen der Hydria; er ift an der Unterfläche etwas ausgehöhlt, um beffer auf dem Kopfe getragen werden zu können.

[59]) Vergl. die betreffenden Abbildungen in: SEMPER, a. a. O.

[60]) A. a. O., Bd. II.

Aufserdem find noch zwei Handhaben zum Emporheben des vollen Kruges auf den Kopf und ein Henkel zum Tragen des leeren Kruges angebracht. Wir fehen alfo in erfter Linie alle Forderungen der Zweckmäfsigkeit erfüllt.

Diefer finngemäfsen Gliederung des Gefäfses fchmiegt fich ebenfo felbftverftändlich die fchmückende Malerei an: mit dem Hauptbild ift in der beften Zeit die grofse, zylinderähnliche Hauptfläche des Bauches gefchmückt — befonders anfprechend ift der häufig auf dem Wafferkruge angebrachte beziehungsvolle Schmuck von Wafferträgerinnen —; ein fchmaler Fries umrahmt in der Regel das Bild. Hals und Fufs find oft einfach fchwarz gehalten oder mit einer ornamentalen Kante verziert; auf der faft wagrechten »Schulter«-Fläche der Vafe befindet fich manchmal ein kleinerer Figurenfries; die Henkelanfätze find durch gemalte Palmetten und Ranken mit den gröfseren Flächen des Kruges vermittelt.

Dagegen ift an den rein dekorativen Grabmalsvafen, welche alfo keinem praktifchen Zwecke zu dienen hatten, die Gliederung in freier Willkür geftaltet, und dadurch ift zwar auch wieder die Beftimmung der Vafe als reine Schmuckform bezeichnet, aber doch oft wenig befriedigend durchgeführt. Hals und Bauch find zu gleichwertig in der Höhe bei der verfchiedenen Bedeutung diefer Glieder; ebenfo ihr Schmuck; auch die gleiche Breite des oberften Randes und der Bauchdicke wirkt ftörend.

Alexandre Sandier, der künftlerifche Direktor der weltberühmten Manufaktur von Sèvres, gibt in feinem Werke »*2800 Formes de Vafes*« (Paris 1900) die Anleitung, durch Kombination, Variation und Permutation von 7 Grundformen mit und ohne Wiederholung unzählige Vafenformen zu konftruieren, und zeigt durch intereffante Beifpiele die Beweglichkeit feiner geftaltenden Phantafie. Bei diefer Methode liegt jedoch die Gefahr nahe, einer intereffanten Form zuliebe die eigentliche Aufgabe aus dem Auge zu verlieren und in Aeufserlichkeiten zu verfallen. In Verbindung mit dem *Semper*'fchen Gedankengang der Formentwickelung aus dem Wefen der Aufgabe können die Anregungen *Sandier*'s gewifs auf die Phantafie im günftigen Sinne befruchtend einwirken.

Für die Wahl ornamentaler Formen ift die Grundforderung der Zweckmäfsigkeit eine fo wichtige, dafs es gerechtfertigt erfcheinen mag, wenn noch einige erläuternde Beifpiele hier folgen.

86. Zweck von ornamentierten Fenftern.

In einem Treppenhaufe mit der Ausficht auf unfreundliche Hintergebäude kann eine Kunftverglafung der Fenfter mit leichtfarbigem Kathedralglas fehr am Platze fein; auch in einem Schlafzimmer, welches vor den neugierigen Blicken der gegenüberwohnenden Menfchen gefchützt werden foll, ift z. B. ein Fenfter mit Butzenfcheiben motiviert. Dagegen würde uns das fchönfte tieffarbige Glasgemälde da ftören, wo wir viel Licht nötig haben, oder wo ein freier Ausblick in die Landfchaft uns weit abwechfelungsreichere Bilder bietet.

Man braucht deswegen nicht gleich in den entgegengefetzten Fehler zu verfallen, indem man möglichft grofse Spiegelfcheiben einfetzt, welche den Eindruck der Gefchloffenheit des Raumes zerftören und den Zufammenhang der Wandflächen zerreifsen; fondern man kann ein gut durchfichtiges Glas mit entfprechender Sproffenteilung wählen, fo dafs die Schönheit des Ausblickes mit dem Eindruck der Behaglichkeit des gefchloffenen Innenraumes fich verbindet. Lebende Weinranken vor dem Fenfter oder ein paar Blumenftöcke erfetzen oft die reichfte Glasmalerei.

Die hohe äfthetifche Bedeutung der Glasgemälde für Kirchenräume, welche

uns von der alltäglichen Umgebung abſchlieſsen ſollen, iſt allgemein anerkannt und genügend gewürdigt.

Bei der Ornamentierung von Wohnräumen muſs wohl in erſter Linie ſcharf unterſchieden werden, ob es ſich um fürſtliche, um bürgerliche oder um ganz beſcheidene Wohnungen von Arbeitern handelt. Auch Arbeiterwohnungen können mit den einfachſten Mitteln in ſich harmoniſch ſein, wenn ſie zweckentſprechend behaglich ausgeſtattet werden. 87. Ornamente in Wohnungen.

Im allgemeinen wird in bürgerlichen Wohnungen immer noch zu viel unechter Wand- und Deckenſchmuck angebracht. Auf Schritt und Tritt begegnen wir holzfarbig angeſtrichenen Türbekrönungen aus Gips, angeſchraubten Gipsornamenten an den Decken, billigen Diaphanien ſtatt Kunſtverglaſungen, parkettartig gemuſtertem Linoleum und anderen Vorſpiegelungen falſcher Tatſachen. Dieſe Erſcheinung hängt wohl mit dem Zuge unſerer Zeit zuſammen, daſs die meiſten Menſchen mehr ſcheinen wollen, als ſie ſind. Wirkliche Vornehmheit verſchmäht unechten Flittertand und zieht beſcheidene, ſachgemäſse Gediegenheit vor.

Innerhalb einer Wohnung iſt ſodann wiederum die Verteilung des Farben- und Formenreichtumes dem Zwecke der einzelnen Räume entſprechend zu verteilen. Das Schlafzimmer wird ſchlichter auszuſtatten ſein als das Wohnzimmer; der Vorplatz noch einfacher. Familien, welche über keine groſse Dienerſchaft verfügen, ſollten auf »ſtaubneſterige« Ornamente und Geſimſe an den Wänden, Türen, Oefen, Möbeln u. ſ. w. möglichſt verzichten. Gut gewählte, erfreuliche Farben können ſelbſt bei ſchlichteſter Ausſtattung eine behagliche Stimmung hervorrufen. Erſte Grundforderung bleibt, wie ſchon geſagt, immer wieder die Zweckmäſsigkeit, Behaglichkeit, Gediegenheit — kurz alles das, was der Engländer unter dem Begriffe »*Comfort*« zuſammenfaſst. Gut ſchlieſsende Türen mit bequemen Griffen, gut verteilte Fenſter mit günſtigem Licht, gut heizende Oefen mit Lüftungseinrichtung, gut gelegte Fuſsböden, bequeme Stühle, ausgiebige Wandflächen, behagliche Ecken u. ſ. w. und ſchlieſslich recht liebe Menſchen — das ſind die Haupterforderniſſe in einer Wohnung. Dann können wir gern auf reichgemuſterte Tapeten mit den nervöſen Ornamenten »des gereizten Regenwurmes« und auf die »müden Linien« modern ſein wollender Möbel verzichten. Das haſtende, aufreibende Leben unſerer Zeit fordert zum Ausgleich umſomehr behagliche Ruhe in den Wohnungen. Die Nervoſität prägt ſich ſchon genügend in den Menſchen ſelbſt aus. Das Unheil, welches der miſsverſtandene Wahlſpruch »Schmücke dein Heim!« durch Anhäufung von Brandmalereien, Kerbſchnitzereien und den unglaublichſten Handarbeiten, Nippſachen und »Geſchenken« angerichtet hat, iſt ſchwer wieder gutzumachen. Hier heiſst es gründlich aufräumen und ſäubern! 88. Ornamente in den verſchiedenen Räumen.

Die ſchlimmſte Zeit ſcheint ja im Abzuge begriffen zu ſein. In immer weiteren Kreiſen bricht ſich das Verſtändnis für Gediegenheit Bahn und damit auch der Sinn für angemeſſene Einfachheit. Auf einer glatt verputzten oder einfach getäfelten Wandfläche hebt ſich ein ſchlichter Holzſchnitt oder farbiger Steindruck ſehr wirkungsvoll ab, während auf manchen Tapeten ſelbſt ein lichtſtarkes Oelgemälde ſich kaum behaupten kann.

Zur erfreulichſten Zierde einer Wohnung gehören die lebenden Blumen und Sträuſse, welche das Auge durch den wechſelnden Reiz ihrer Farben und Formen immer aufs neue erfreuen.

Die beweglichen ſchönen Linien der Hauſtiere — Hunde, Katzen, Kanarien-

vögel u. s. f. — bilden häufig in den Wohnungen der »kleinen Leute« einen nicht zu unterschätzenden lebendigen Schmuck der schlichtesten Räume.

89. Aesthetische Anforderungen an das Ornament.

Aufser den rein praktischen Zwecken sind es noch ästhetische Rücksichten, welche sinngemäfs die Formen- und Farbengebung beeinflussen im Hinblick auf die innere Bedeutung eines Gebäudes.

Sehr verschiedenartig werden die Ornamente z. B. im Monumentalbau charakterisiert werden müssen, je nach der eigenartigen Bestimmung des einzelnen Bauwerkes. Ein Mausoleum gebietet Ruhe; es wäre taktlos, auf Gräbern zu lärmen: feierlicher Ernst wird die Grundstimmung des ganzen Raumes und seiner einzelnen Teile bleiben müssen. Den richtigen Ton zu treffen, gelingt nur dem feinfühligen Menschen. Einen Schwurgerichtssaal wird man in anderer Weise behandeln als einen Tanzsaal.

Je charakteristischer die Formen- und Farbengebung gelingt, je weniger schablonenhaft ornamentiert wird, desto höher ist die künstlerische Leistung einzuschätzen. Der ornamentale Schmuck einer Dorfkirche und auch der einer einfachen städtischen Pfarrkirche hat sich sinngemäfs ganz gewaltig zu unterscheiden vom Reichtum einer Kathedrale. Den gotischen Nachahmungen in den Kirchenbauten des XIX. Jahrhunderts kann vielfach der Vorwurf nicht erspart werden, dafs sie Kathedralformen ohne weiteres in kleineren Mafsstab übertragen, also nicht durch Vereinfachung sinngemäfs übersetzt haben, wodurch ein kleinlicher Eindruck entstand. Es würde zu weit führen, auf die Charakteristik einer noch gröfseren Zahl von Gebäudearten hier einzugehen. In jedem einzelnen Falle wird es die erste Vorarbeit für das ornamentale Entwerfen sein müssen, in das eigenartige Wesen der Aufgabe einzudringen und daraus die Formen zu gestalten im Hinblick auf den Endzweck, auf die Gesamtstimmung.

90. Ornamentierung eines Portals.

Dies gilt ebenso für die Aufsen- wie für die Innenarchitektur. Nehmen wir z. B. an, es handle sich um die Ornamentierung einer Haustür, eines Portals! Ein fröhlicher Bacchantenfries, der über die Haustür einer Weinstube gut passen mag, würde über dem Eingang zu einem Gefängnisbau wie ein Hohn wirken; ja schon ein einfacher Rankenfries kann hier stören, wo es sich um andere Dinge als um graziösen Schmuck handelt.

Nicht selten treten wir durch ein reiches Säulenportal in ein vielstöckiges Miethaus ein und erleben gleich darauf in den ärmlichen Treppenhäusern und dunklen Flurgängen eine arge Enttäuschung: »Aufsen hui, innen pfui!« Wiederum Vorspiegelung falscher Tatsachen! — An einem herrschaftlichen Palast mit reichen Innenräumen kann dasselbe stolze Säulenportal vollkommen motiviert sein. Eines schickt sich eben nicht für alle.

An einem schlichten Wohnhause sind wir bei Regenwetter für ein schützendes Vordach oder gar für eine behagliche Vorhalle mit einer Ruhebank viel dankbarer als für ein schönes Ornament. Am bescheidenen Arbeiterhause kann durch ein primitives Vordach mit Laube und durch eine grün oder blau oder weifs angestrichene Holzbank ein einladender, behaglicher, ja ein »schmucker« Eindruck erzielt werden.

Aber nicht jede Tür hat die Bestimmung, einladend zu wirken. Man denke wiederum an die Gefängnistür! Diese mufs nur den Eindruck der Festigkeit und des Ernstes besitzen. Das Portal eines Gerichtsgebäudes dagegen braucht durchaus nicht abstofsend zu wirken; im Gegenteil: wer hier sein Recht sucht, dem soll die Tür offen

ftehen; aber der Würde und Bedeutung der Rechtspflege foll der Schmuck des Portals und des ganzen Gebäudes angemeffen fein. Der verföhnliche Ton, welchen *Fr. v. Thierfch* in der Architektur feines Münchener Juftizpalaftes angefchlagen hat, ftimmt mit der hohen Auffaffung zufammen, wonach die Juftiz nicht nur die Beftimmung hat, den Schuldigen zu beftrafen, fondern vielmehr dem Unfchuldigen zu feinem Rechte zu verhelfen und durch Aufrechterhalten der Ordnung und des Rechtes die Grundlage der öffentlichen Wohlfahrt zu fchaffen.

Im allgemeinen fällt dem Portal in der Architektur eine ähnliche Rolle zu wie der Ouvertüre in einem grofsen Mufikftück: es foll uns vorbereiten auf das, was kommen wird. Ein vollendetes Präludium fehen wir an den romanifchen und gotifchen Domen verkörpert in den fäulen- und figurengefchmückten tiefen Nifchenportalen, welche in ihrer perfpektivähnlichen Anordnung eine Vorahnung des ganzen Innenraumes empfinden laffen; aber ftets ift dann noch eine Steigerung, eine reichere Entfaltung des Schmuckes und der Raumwirkung vom Portal durch die Vorhalle und das Schiff bis zu dem hohen Chore vorhanden.

An der fchlichten Dorfkirche genügt ein ganz einfaches hölzernes Vordach, vielleicht durch Farbe etwas aus der Alltäglichkeit und Nüchternheit herausgehoben.

Vor dem Portal eines Rathaufes wird eine gröfsere offene Vorhalle, welche für jedermann zugänglich ift, mehr dazu beitragen, das Rathaus als öffentliches Gebäude zu charakterifieren, als es ornamentaler Reichtum zu tun vermöchte.

Und fo fort für alle Gebäude nach ihrer Art!

Jene beziehungsvollen Ornamente, welche bildlich die Bedeutung eines Baues oder eines Gegenftandes zum Ausdruck bringen, wurden fchon in Art. 40 (S. 47) ausführlicher behandelt.

91.
Fern- und Nahwirkung des Ornaments.

Für den Mafsftab des Ornaments und für die Kraft feines Reliefs, fowie feiner Farbe ift wiederum der Zweck der Fern- oder Nahwirkung beftimmend[61]). In der Regel wird die Aufsenarchitektur mehr auf Fernwirkung, die Innenarchitektur mehr auf Nahwirkung berechnet fein. In jedem Falle wird man aber die verfchiedenen Möglichkeiten der Entfernung des Befchauers vom zu fchmückenden Gebäude und Bauteile im Auge behalten und dementfprechend verfchiedene, für die Annäherung feiner werdende Mafsftäbe des architektonifchen Schmuckes wählen müffen.

Wir könnten im Sinne der Fern- und Nahwirkung einen primären, fekundären, tertiären etc. Mafsftab unterfcheiden. (Vergl. Art. 64, S. 70.)

Nehmen wir als bekanntes Beifpiel den Parthenon von Athen!

1) Primäre Wirkung: Aus grofser Ferne die Gefamtmaffe des etwa 20^{m} hohen, 30^{m} breiten und 70^{m} langen Tempels im Kontraft und im Zufammenhang mit der ganzen Akropolis und mit der attifchen Landfchaft. Schlichte, klare Umrifslinie von Giebeldach und Säulenbau!

2) Sekundäre Wirkung: Bei der Annäherung an die Stadt Athen: Unterfcheidung des Säulenkranzes mit den dunklen, lotrechten Zwifchenräumen; das Gebälk mit dem kräftigen, wagrechten Schattenftreifen der Hängeplatte (Dachvorfprung) und des Giebeldreieckes; Verhältnis von Säulenhöhe zu Gebälk- und Giebelhöhe; hierbei käme auch der Stufenunterbau in Betracht; im vorliegenden Falle jedoch finkt er perfpektivifch wegen der hohen Lage der Plattform der Akropolis fo ein, dafs er von unten nicht gefehen wird.

3) Tertiäre Wirkung: Ein grofser Reiz liegt darin, dafs bei der folgenden Annäherung eine Zeitlang während des Emporfteigens zu den Propyläen der Tempel dem Blicke ganz

---

[61]) Von dem ftarken Einflufs, welchen der Zweck der Fernwirkung auf die charakteriftifche Vereinfachung, auf die »Stilifierung« der Naturformen ausübt, wurde bereits in Art. 31 (S. 39) bei der Betrachtung der heraldifchen Ornamente gefprochen.

entzogen ift. Umfo überrafchender mufste er urfprünglich in feiner ganzen Gröfse und Farbenpracht wirken, fobald man durch die Säulenhallen der Propyläen eintrat in den geweihten Bezirk der Akropolis. Durch die feitliche Stellung gegenüber der Achfe der Propyläen erhielten die Cella und der Säulenkranz des Parthenons gleichzeitig mit der weniger verkürzten, reicheren Giebelfront und mit der fchlichteren Langfeite in ftärkerer Verkürzung eine vollkommen körperliche Wirkung und wurden im Mafsftabe noch gefteigert durch den zierlicheren, etwas tiefer links ftehenden Bau des Erechtheions.

In diefem reichen Bilde wurde nun der Blick befonders gefeffelt durch die überlebensgrofsen, vollplaftifchen Figurengruppen des *Phidias* im weftlichen Giebelfeld, welche mit den freiftehenden Säulen darunter harmonifch zufammenftimmten.

Die Gliederung des Unterbaues in den Terraffenfockel und die drei Stufen des Stylobats, die Gliederung der Säulen in Schaft und Kapitell, die Teilung des Gebälkes in Architrav, Fries und Kranzgefims treten deutlich hervor.

4) Vierter Mafsftab: Nähern wir uns allmählich mehr dem Gebäude, fo wird unfer Auge erfreut durch die Hochreliefdarftellungen von Centaurenkämpfen — in etwa zwei Drittel Lebensgröfse der Figuren —, welche die quadratifchen Metopenfelder zwifchen den fchlanken, ftraffen Triglyphen fchmücken. Das Hochrelief der Geftalten tritt bis zu drei Vierteilen und mehr hervor; der ftarke Schattenfchlag harmoniert mit dem der Hängeplatte und der Säulenzwifchenräume. Auch die Feinheiten der Kannelierungen, der Kapitellprofile, der Tropfenplatten, der Akroterien u. f. w. kommen fchon zur Geltung.

5) Fünfter Mafsftab: Treten wir noch näher an den Bau heran, fo dafs wir unter die Kaffettendecke blicken können, welche den Säulenkranz und fein Gebälk mit der Cella verbindet, fo werden wir von neuem gefeffelt durch den unvergleichlichen Phidiafifchen Fries des Feftzuges der Panathenäen. Als ein flaches Reliefband von etwa 1^{m} Höhe umfchlingt er in ununterbrochenem Zufammenhang die ganze äufsere Cellawand mitfamt den Vorhallen an ihrem oberen Rande unmittelbar unter der Kaffettendecke, nur durch ein Mäanderband und einige Blattftäbe von ihr getrennt. Das plattenartige Flachrelief fteht in harmonifchem Einklang mit dem Charakter der gequaderten Cellamauer und gibt auch bei ftarker Verkürzung keine zu ungünftigen Verzerrungen oder Ueberfchneidungen; durch farbige Abtönung der Figuren, der Gewandungen und des Hintergrundes wurde die Deutlichkeit des Marmorreliefs noch erhöht.

Die Figuren diefes Friefes hatten nur reichlich halbe Lebensgröfse; in geiftvoller Weife wurde den Göttergeftalten über dem Haupteingange im Often dadurch ein gröfserer Mafsftab als den Menfchen gegeben, dafs fie fitzend die ganze Höhe des Friefes einnehmen. Ein wundervoller rhythmifcher Wechfel der Gruppen von Opfergaben bringenden Mädchen-, Frauen- und Männergeftalten, von reitenden Jünglingen u. f. f. ift dadurch erzielt, dafs die verfchiedenen Gruppen ftets durch Wiederholung ähnlicher Figuren und Haltungen in gröfserer Anzahl dem Auge leichter fafslich gemacht und dadurch zu erhöhter Wirkung gefteigert wurden. (Vergl. die Bemerkungen über Rhythmus in Art. 78, S. 126.)

»Die Skulptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die fie fchmücken, aber nicht beherrfchen foll« *(Burckhardt)*, ift wohl felten in fo vollendeter Harmonie mit der Baukunft, mit dem menfchlichen Leben und mit der ganzen Weltanfchauung einer Kulturepoche als beziehungsvollfter Schmuck ausgebildet worden, wie von *Phidias* und feinen Schülern am Parthenon.

6) Sechfter Mafsftab: Beim Vertiefen in die letzten Feinheiten der Schmuckformen des Parthenons entdecken wir noch die zierlichften Ornamente: gemeifselte, zum Teil auch nur gemalte Eierftäbe, Perlfchnüre, Blattwellen, Palmettenfriefe, Mäanderbänder und dergl. mehr, alle in demfelben griechifchen Gefchmack, alle an der richtigen Stelle! — Man betrachte die gewiffenhaften Darftellungen in den unten genannten Werken [62]). Einzelne

---

[62]) BÜHLMANN, J. Die Architektur des claffifchen Altertums und der Renaiffance. Abt. I. Stuttgart 1872 — und: FENGER, L. Dorifche Polychromie. Berlin 1886.

Ornamente ſind ſo zierlich, daſs ſie von unten kaum mehr geſehen werden konnten; ſie ſteigerten aber gerade dadurch weſentlich den Gröſseneindruck der Einzelheiten und des ganzen Baues. Architektur und Ornament ergänzten ſich zu vollendeter ruhiger Harmonie. Nichts konnte weggenommen, nichts hinzugetan werden, ohne das Gleichgewicht zu ſtören.

Vergeſſen wir nicht, daſs der Innenraum des Tempels gewiſs noch eine bedeutende Steigerung des Reichtumes von der Vorhalle bis zu dem Götterſtandbilde brachte. —

In ähnlicher Weiſe wären zu analyſieren die verſchiedenen Maſsſtäbe eines gotiſchen Domes von der Fernwirkung der himmelanſtrebenden Türme und des

Fig. 149.



Günſtige Anordnung von Reliefdarſtellungen in den Leibungen einer längeren Fenſterreihe [63]).

Wirkungsvolles Streiflicht und gute Stellung dem Auge gegenüber.

Obiges Beiſpiel iſt dem Neumünſter-Kreuzgange zu Würzburg entnommen, wobei Kragſteinſäulen und Reliefpfeiler rhythmiſch wechſeln und durch die Einheitlichkeit der getragenen Rundbogenreihe wieder verbunden ſind.

Man vergleiche ferner den zarten und doch wirkungsvollen Reliefſchmuck, der in den Fenſterniſchen vieler Schloſsbauten der Renaiſſance und des Barocks angeordnet iſt.

hochragenden Daches in der Landſchaft und dem ganzen Städtebild bis zur letzten Feinheit einer Krabbe; oder die verſchiedenen Maſsſtäbe eines modernen Bauwerkes, namentlich aber diejenigen eines eigenen ſelbſtändigen Entwurfes!

[63]) Nach: Ebe, G. Deutſche Eigenart in der bildenden Kunſt. Leipzig 1896.

92. Relief der Architektur und des Ornaments.

Ueber den Einflufs der Stellung und der Umgebung eines Gebäudes auf das Relief der Architektur und des Ornaments geben die allgemeinen Grundlagen in Art. 71 u. 72 (S. 106 bis 112), fowie Fig. 112 (S. 100) einigen Auffchlufs. In einer engen Strafse verbieten fich von felbft ftarke Vorfprünge der Architektur, frei vortretende Säulen, vollplaftifche Figuren, grofse Freitreppen u. f. w. als Verkehrshinderniffe. Soll hier überhaupt architektonifcher und ornamentaler Reichtum angebracht werden, fo mufs er in das Flächenhafte überfetzt werden: flache Pilafter, flache Reliefs oder nur gemalter Schmuck (vergl. die reichen Faffadenmalereien in den engen Gaffen von Genua, Brescia u. f. w.). Oder es müffen, wie in Bologna, Bozen, Marienburg und anderen Arkadenftädten, durch rückfpringende offene Bogenhallen gröfsere Tiefen gefchaffen werden. (»Laubengaffen« in Bozen, Meran u. a. a. O.)

Bei beträchtlicher Tiefe eines Platzes ftören gröfsere Vorfprünge von Bauteilen nicht mehr; hier harmoniert ein hohes Relief der Architektur und des Ornaments gut mit der Gefamtanordnung und entfpricht der gröfseren Fernwirkung, fofern es überhaupt der Bedeutung des Gebäudes angemeffen ift.

So verlangt auch ein niedriger Innenraum ein fehr flaches Relief der Decke oder womöglich eine ganz glatte Fläche. Ein hoher Saal oder z. B. das Mittelfchiff einer Bafilika verträgt entfprechend grofse Kaffettentiefen, fichtbare Balkenprofile, hängende Rofetten und dergleichen plaftifche Formen, welche ein niedriges Zimmer geradezu erdrücken würden.

An Flächen mit Streiflicht, z. B. in Fenfterleibungen, an den parallel mit dem Lichteinfall ftehenden Wänden u. f. w. kommt die geringfte Ausladung des Reliefs bereits zur Geltung (Fig. 149 u. 150; vergl. auch Fig. 81 [S. 75]).

Aus naheliegenden praktifchen Gründen darf auch in Türleibungen nur ganz flaches Relief angebracht werden Fig. 151: Bronzetürumrahmungen des Baptifteriums zu Florenz; an den Aufsenfeiten höchftes Relief, an den Leibungen äufserft

Fig. 150.



Zu Fig. 150:

Flachrelief-Füllung eines Wandpilafters aus graurotem Marmor im Dome zu Verona (Frührenaiffance).

Durch das Streiflicht kommt die fchöne Zeichnung des lotrecht emporfteigenden Mittelfchaftes mit feinen kandelaberartigen Ausbauchungen und Einziehungen, mit den begleitenden weichen Linien der Greifen, Füllhörner, Masken und Ranken und mit den herabhängenden Blütenketten trotz der Zartheit des Reliefs doch fehr gut zur Geltung; oder richtiger gefagt: gerade wegen diefer Zartheit.

Man vergleiche in Fig. 81 (S. 75) das noch flachere Relief an den Pfeilern in der Vorhalle des Bundesrates im Reichstagshaufe zu Berlin, wo die vom Deckenlicht des Tonnengewölbe-Ausfchnittes einfallende Beleuchtung das wirkungsvollfte Streiflicht erzeugt.

Fig. 151.



flaches, faſt nur gezeichnetes Relief (ſiehe auch Fig. 143). Aehnlich ſind am reichen Figurenportal des Otto Heinrichs-Baues am Heidelberger Schloſſe die Leibungsornamente ganz flach gehalten.

Das vergleichende Studium der Reliefausladung im Zuſammenhalte mit dem Zweck des Gebäudes, der Gröſsen- und Fernwirkung, der Beleuchtung, der Farbe des Materials u. ſ. w. gehört zu den wichtigſten Grundlagen der architektoniſchen und ornamentalen Harmonielehre. 93. Vergleichende Beobachtung der Reliefwirkung.

Der Anfänger pflegt die Ausladungen gleichmäſsig zu übertreiben in der ſchon öfter angeführten Meinung: »Viel hilft viel.« Wir begegnen aber ſelbſt in den Kreiſen akademiſch geſchulter, tüchtiger Bildhauer ſehr häufig der Anſchauung, daſs ein Relief umſo wirkungsvoller ſein müſſe, je höher es in den Ausladungen gehalten iſt. Einen ſchlagenden Beweis für die Unrichtigkeit dieſer Anſchauung liefert uns der an ſich genial komponierte Hochrelieffries eines Bacchantenzuges am Hofburgtheater in Wien von *Weyr* (Fig. 152 [64]).

Die ungeheuer bewegten Figuren der einzelnen Gruppen treten mit ihren Köpfen, Armen und Beinen teilweiſe ganz frei als Vollplaſtik hervor; aber gerade dadurch treffen die Schlagſchatten dieſer Teile weit ab auf andere zurückliegende Körper und zerſchneiden ſo den Zuſammenhang der Zeichnung. Dazu kommt, daſs der Fries in der bedeutenden Höhe von 23m

[64]) Fakſ.-Repr. nach: HASENAUER, K. v. Das k. k. Hofburgtheater in Wien. Wien 1890.

über der Strafse angeordnet ift, wodurch die malerifchen Feinheiten in der weichen Modellierung der Muskeln, Köpfe, Gewandungen etc. ganz verloren gehen. So entfteht dann in der Gefamtwirkung ein unklares Durcheinander, welches unferen Blick verwirrt, ein kraufer Eindruck, etwa wie von Wirfingkohl. Es ift eben eine malerifche Atelierarbeit, welche infolge des Mangels an einem einfachen, klaren Reliefftil nicht harmoniert mit der Architektur.

Fig. 152.



Teilftück aus dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne.

Hochrelief der Attika im Mittelbau der Hauptfaffade des Wiener Hofburgtheaters [64]. Die Ueberfchneidungen des naturaliftifch behandelten Reliefs ftören in der Fernwirkung der Architektur.

Dafs nicht die hohe Ausladung diefes Reliefs die Schuld an der zerriffenen Wirkung trägt, dafür liefern uns die fogar vollplaftifchen Figurengruppen in den Giebelfeldern des Parthenons und des Zeustempels von Olympia den deutlichen Beweis.

Fig. 153.

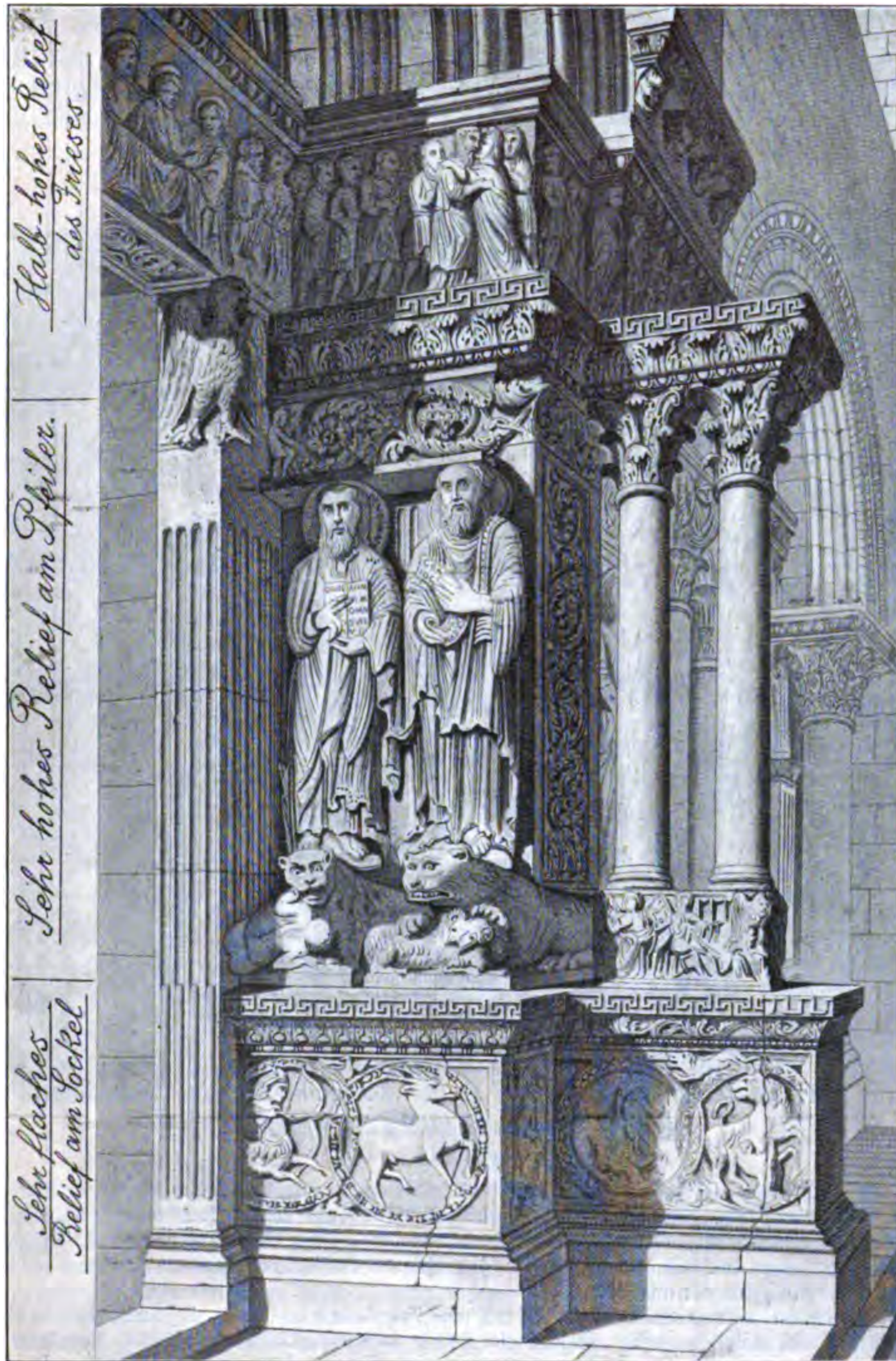


Von den Giebelfiguren des Parthenons (Phidias).

Vollplaftik in Reliefftil: es ift gleichzeitig Vorderanficht und Seitenanficht der Figur gezeigt, wodurch die gröfste Körperlichkeit des Eindruckes entfteht.

Hier find die Figuren durch richtige Entfernung oder durch deutliche Kontrafte auseinandergehalten und doch wieder innerhalb der beiden lotrechten Ebenen des Hintergrundes und der vorderen Linien des Giebeldreieckes reliefartig zufammengehalten. Der Reliefftil diefer Giebelgruppen fpricht fich ferner deutlich aus in den geringen Verfchiebungen der Geftalten hinter-

Fig. 154.



Pfeiler neben der Haupttür der Kirche zu St.-Gilles[65]).
Sinngemäfse Unterschiede in der Reliefhöhe.

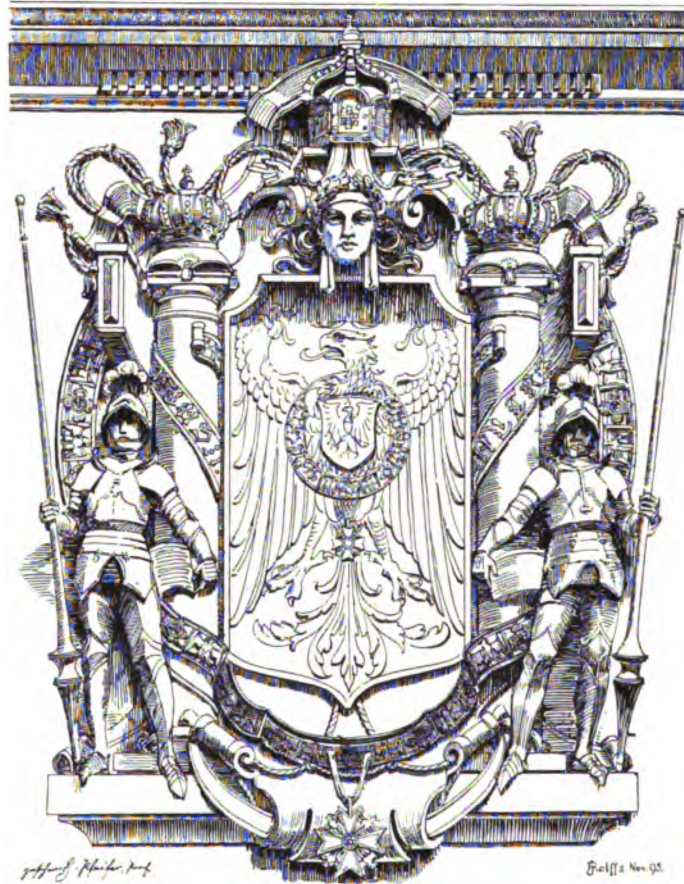
[65]) Fakf.-Repr. nach: REVOIL, H. *Architecture Romane*. Bd. II. Paris 1873.

einander; diese Verschiebungen sind in mäfsigen Grenzen und nur so weit angewandt, als es die rhythmische Gruppierung und Verbindung der Massen erforderte.

Den einzelnen Figuren wurde möglichste Klarheit dadurch verliehen, dafs in der günstigsten Stellung zwischen Profil- und Vorderansicht die Vorzüge von beiden verbunden wurden (Fig. 153).

Schon die alten Aegypter hatten sich in ihren Wandmalereien und Reliefs bemüht, die Figuren durch Breitstellung (Vorderansicht) der Brust und der Schultern

Fig. 155.



Kontrast von Flachrelief und Hochrelief in der Komposition eines heraldischen Prachtstückes am deutschen Reichstagshause.

Arch.: Wallot.

Der Reichsadler auf dem Schilde ist ganz flach gehalten, gewissermafsen nur gezeichnet oder wie in Leder geschnitten, während das einrahmende Schnörkelschild mit der reichen Bekrönung und den beiden Säulen in stärkerem Relief von der glatten Hausteinwand sich abhebt. Die geharnischten Ritterfiguren zu beiden Seiten stehen fast vollplastisch auf der gemeinsamen Unterstützungsplatte. Bandwerk und Taue schlingen sich vermittelnd um alle Teile.

Auch an den heraldischen Prachtstücken aus alter Zeit finden wir häufig die Schildhalter in höchstem Relief, den Schild und Helm nebst „Kleinod und Decke" in starkem Relief ausgebildet, die Wappenzeichnung selbst dagegen ganz flach geschnitten und mit den heraldischen Farben bemalt.

und durch Profilstellung des Kopfes und der Beine zu verdeutlichen; in Aegypten kam eine etwas eckige, geschraubte Haltung heraus, welche aber doch klar für die Ferne wirkte. Den Griechen gelang die vollendete künstlerische Lösung dieses Pro-

blems in ihren Reliefs und in ihren Giebelgruppen, welche ja — wie erwähnt — auch auf den Gefetzen des Reliefs beruhen. Von der günftigen und ungünftigen Wirkung, welche fich durch die Verbindung von Hoch- und Flachrelief ergibt, ift in Fig. 154 bis 156 einiges angedeutet.

»Gröfste Klarheit und Einfachheit ift ein durchgehendes Gefetz des Reliefftils« *(Burckhardt)*. Das geringfte Zuviel in Schmuck, Kleidung u. f. w. verwirrt den

Fig. 156.



Relief am alten Hotel de Rohan zu Paris [66]).

(Anfang des XVIII. Jahrhunderts.)

Arch.: R. Lorain.

Die Ueberleitung von den faft vollplaftifchen, frei vortretenden Köpfen der Mittelgruppe zu dem Hintergrunde der Wand ift durch das Flacherwerden des Reliefs und die zart modellierten Wolken bewerkftelligt in einer malerifchen Behandlung, welche zwar mit der freien Formengebung der Barockarchitektur harmoniert, die fich aber mit einer ftrengen Architektur — z. B. der griechifchen — durchaus nicht vertragen würde. Infolge der ungleichwertigen Schattenbreiten des Hoch- und Flachreliefs an einem Körper verliert die Zeichnung fchon in geringem Abftand des Befchauers ihre Klarheit, weshalb da, wo Fernwirkung in Betracht kommt, die Einheitlichkeit der Reliefausladung vorzuziehen ift.

Blick. Um den Gefamteindruck nicht zu fchädigen, müffen wir häufig eine intereffante Einzelheit opfern.

66) Aufnahme nach einem Gipsabgufs.

Fig. 157.



Architektonisierung von Figuren am Westportal der Kathedrale zu Chartres.

(Siehe Art. 149.)

Immer wieder drängt fich uns die Beobachtung auf, dafs nicht die höchfte Naturwahrheit — etwa im Sinne einer Momentphotographie — für den Wert eines Kunftwerkes eine fichere Gewähr bietet, fondern dafs nur durch ein ftark entwickeltes künftlerifches Taktgefühl die Harmonie des Einzelnen und des Ganzen erzielt werden kann.

94.
Stilifierung von Naturformen und -Farben.

Was wir fomit anftreben müffen, ift nicht eine möglichft naturaliftifche Wirkung des Ornaments im weiteften Sinne, fondern es ift die innigfte Harmonifierung von ausdrucksvoll charakterifierten Natur- und Phantafieformen, fowie Farben mit dem jeweiligen künftlerifchen Zweck. In der Baukunft ift es demnach eine möglichfte Architektonifierung der Naturmotive, d. h. eine Stilifierung für den Zweck und das Material, welche mit der inneren Bedeutung und mit der einmal angefchlagenen

Fig. 158.



Figur von der Königspforte der Kathedrale zu Chartres [67]).

Wirkt aus dem Zufammenhange geriffen unverftändlich, ja häfslich.

(Siehe Text S. 149 u. Fig. 157.)

Fig. 159.



Gegenbeifpiel zu Fig. 157 [68]).

Atlant, als Stütze nicht genügend architektonifiert.

(Siehe Text S. 149.)

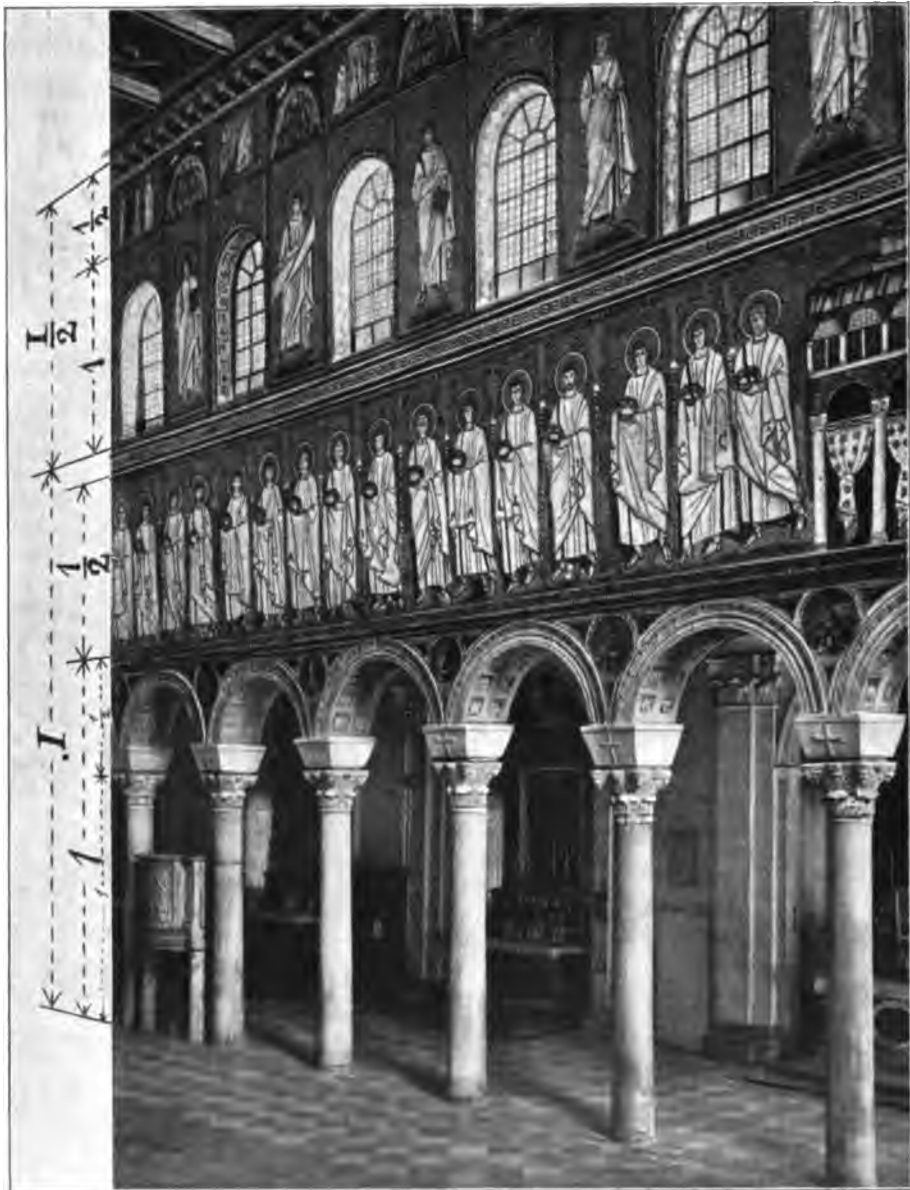
Grundftimmung des ganzen Bauwerkes in derfelben Tonart, in demfelben Gefchmack zufammenklingen foll.

Von den unendlich vielen zarten Nüancierungen der Farbentöne in der Natur mufs bei der Ueberfetzung in das Ornament der gröfste Teil fortfallen. Nicht die Verwendung möglichft vieler verfchiedener Farben, fondern die Befchränkung auf einige wenige, aber charakteriftifche Töne ift es, was ein ftrenger Stil des Ornaments erfordert. Eine blau in blau gemalte Landfchaft, eine in gelb, blau und weifs

[67]) Fakf.-Repr. nach: RAGUENET, A. *Matériaux et documents d'architecture et de fculpture.* Paris.
[68]) Fakf.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt, Jahrg. IV.

gehaltene Majolika kann viel packender wirken als ein in hundert schwächlichen Halbtönen durchgeführtes Bild nach der süsslichen Art früherer Oelfarbendrucke.

Fig. 160.



Inneres von Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna.

(VI. Jahrhundert.)

Beispiel der harmonischen Zusammenstimmung von Wandmalerei und Architektur: die Harmonie des Mosaikfrieses mit der Säulenstellung ist zum grossen Teil dadurch erzielt, dass die ruhigen, feierlich ernsten Figuren mit ihren lotrecht fallenden Gewändern und ihren Heiligenscheinen in ähnlich strenger Reihung wie die Säulen selbst nebeneinander gestellt sind. Die feierliche Stimmung wird noch erhöht durch die einfachen Proportionen des Raumes, welche ursprünglich noch etwas günstiger waren, als der Fussboden um die Säulenbasis tiefer lag.

(Siehe Text S. 150 u. 151.)

Es gibt viele Künftler, die es vorzüglich verftehen, einen menfchlichen »Akt« vollkommen naturgetreu zu zeichnen, zu malen oder zu modellieren, die aber trotzdem nicht im ftande find, eine Figur zu fchaffen, welche fich in eine beftimmte architektonifche Umgebung harmonifch einfügt. Dafür genügt eben, wie gefagt, die photographifche Naturtreue allein durchaus noch nicht, fondern es gehört dazu das Eindringen in das innere Wefen der jeweiligen Aufgabe, um ein harmonifches Zufammenftimmen, einen einheitlichen Stil zu erreichen. 95. Archi-tektonifierung der menfchlichen Figur.

Wenn in einem Orchefter der genialfte Violinift feine Geige ohne Rückficht auf das ganze Mufikftück fpielt, fo kann er uns nicht erfreuen, und möchte er noch fo klangvolle Weifen hervorzaubern; da heifst es: fich einfügen im Intereffe einer

Fig. 161.



Strenge Stilifierung des Adlers für die Zwecke eines Steinkapitells. Einführung architektonifcher Linien in die Flügel, Köpfe, Krallen u. f. w.

gröfseren, ftärkeren Gefamtwirkung! Eben darin zeigt fich die volle Meifterfchaft und das echte Stilgefühl. Im Bacchantenfries des Wiener Hofburgtheaters wollte *Weyr* feine eigene Weife fpielen und ftörte fo die architektonifche Harmonie und fein eigenes Werk gleichzeitig (fiehe Fig. 152, S. 140). *Phidias* hat in dem bereits öfters erwähnten Figurenfchmuck des Parthenons feine unvergleichliche Bildhauerkunft ganz in den Dienft der Architektur geftellt, feine Kompofitionen in die architektonifchen, feft umriffenen Felder mit demfelben Gefuhl für rhythmifche Linienführung eingefügt, welches den ganzen Organismus des edlen Säulenbaues

Fig. 162 [69]).



Fig. 163 [70]).



Ein Vergleich der beiden Figuren zeigt deutlich die Mittel, mit welchen die Naturform in ein Kunstwerk überfetzt wurde: Betonung des Wefentlichen, Weglaffung des Nebenfächlichen u. f. w.[71]).

---

[69]) Nach einer Naturaufnahme in: *All about animals.* London 1897.

[70]) Modelliert von *Cain.*

[71]) Eine weitere Durchführung diefes Vergleiches findet fich in: Volkmann, L. Naturprodukt und Kunftwerk. Dresden 1902 (wo in ähnlicher Weife die Naturphotographie eines fitzenden Löwen und die Abbildung eines von *Barye* gemeifselten Löwen gegenübergeftellt werden).

durchdringt. In ſo vollendeter rhythmiſcher Harmonie iſt wohl nie wieder ein architektoniſcher Figurenſchmuck geſchaffen worden.

Noch augenfälliger zeigt ſich die Uebertragung der architektoniſchen Empfindung auf die zum Portalſchmuck der Kathedrale von Chartres verwendeten Figuren (Fig. 157). Von dem energiſchen, himmelanſtrebenden Vertikalismus des gotiſchen Kirchenſtils ſind hier auch die menſchlichen Geſtalten mit erfaſst und gewaltſam in die Höhe gereckt, förmlich wie ſchlanke Säulen ſtiliſiert. Aus dem Zuſammenhange geriſſen (Fig. 158 [67]), ſind ſie unverſtändlich, ja häſslich, während ſie in das Ganze ſich umſo harmoniſcher einfügen, je mehr ſie im Geiſte des Ganzen »architektoniſiert« ſind. Man denke ſich einmal rein naturaliſtiſche Figuren hineingeſtellt in dieſes Portal von Chartres: ſie würden gänzlich aus der Rolle fallen; ſie würden durch-

Fig. 164.



Fig. 165.



Olivenzweige.

Fig. 164: Naturform (nach photographiſcher Aufnahme) mit mannigfachen Ueberſchneidungen und Zufälligkeiten.

Fig. 165: Als Marmorrelief ſtiliſiert, an einer Brunneneinfaſſung (Puteale) zu Pompeji, in ornamentalen Linienführungen (Gruppierungen in freier Symmetrie), flächenhaft ausgebreitet und verdeutlicht, wirkt dabei doch natürlich und ungezwungen.

aus nicht »wahr« ausſehen. Alſo nicht die höchſte Naturwahrheit, ſondern die höchſte Stimmungseinheit müſſen wir von einem Kunſtwerke fordern.

Ein Beiſpiel nicht genügender Anpaſſung an den architektoniſchen Zweck finden wir in der modernen Karyatide (Fig. 159 [68]). Die Figur ſieht mit ihren frei bewegten Linien nur ſo zufällig hineingeſtellt aus, macht alſo nicht den Eindruck des Stützens. Man vergleiche damit die berühmten Karyatiden des Erechtheions, deren lotrechte Gewandfalten geradezu an die kannelierten Säulen des Hauptbaues erinnern.

Oder man denke an die ſtark bewegten Atlantenfiguren der Barockzeit, in welchen der Gedanke des Tragens faſt einen gewaltſamen Ausdruck findet; aber dieſe etwas gewaltſame, lebhafte Bewegung harmoniert wieder mit der Linienführung und Empfindung der ganzen Barockarchitektur; durch ergänzende Gewandſtücke ſind

»gefährliche Querſchnitte« der Stützen vermieden. In der ornamentalen Linienführung der Gewandfalten, in der freien Erfindung ſchmückender Zutaten — Kopfputz, Flügel u. ſ. w. — beſitzen wir wertvolle Mittel, um die menſchliche Geſtalt in Einklang zu bringen mit den architektoniſchen und ornamentalen Anforderungen.

Unter den Künſtlern unſerer Zeit iſt es namentlich *Otto Rieth*, der das Problem der Verbindung von menſchlicher Geſtalt und Architektur zu einem einheitlichen harmoniſchen Kontraſt in eigenartiger genialer Weiſe gelöſt hat. Er verſteht es, »die dekorative Wirkung der menſchlichen Geſtalt — ihre bewegten geſchwungenen Formen — mit den ſtrengen Linien der Architektur in einen künſtleriſchen Kontraſt zu bringen«. (Vergl. Fig. 75 [S. 70], 78 [S. 73], 190 u. 191.)

Fig. 166.



Korinthiſches Akanthusblatt-Kapitell[80]).

(Italieniſche Frührenaiſſancearbeit; Nachbildung antiker klaſſiſcher Formen.)

Deutliche Analogie der ſtraffen, ſtreng ſtiliſierten Blattrippen und der Stege des kannelierten Pilaſterſchaftes.

(Siehe Text S. 152.)

Die Verbindung von Köpfen, Masken u. ſ. w. mit der Architektur kommt in Art. 114 zur Beſprechung. (Vergl. Fig. 186.)

Man denke ferner an die figürlichen Glasmoſaiken in *Sant' Apollinare* zu Ravenna, an jene ruhigen, lotrechten Heiligengeſtalten, welche ſelbſt, wie die Säulen in der Arkade darunter, aneinander gereiht ſind (Fig. 160). Dieſe Bilder ſprechen die gleiche Formen- und Linienſprache wie das Gebäude ſelbſt. Als Wandgemälde

bleiben ſie ganz und gar im flächenhaften Charakter der Wand; ſie halten ſich in den Grenzen der rein ſchmückenden Flächendekoration, frei von naturaliſtiſcher Wirkung in Form und Farbe, durch teilweiſe kräftige Konturen noch ſtrenger ſtiliſiert und der Lichtführung des Raumes angepaſst. Auch die Palmenbäume zwiſchen den Figuren folgen mit ihren Stämmen und überhängenden Kronen den Linien der Bogenſtellung.

Nur von den allerwenigſten modernen Wandgemälden läſst ſich ähnlich Groſs-zügiges, architektoniſch Einheitliches behaupten. Unſerer Zeit iſt jene groſse Einheitlichkeit des Geſamtkunſtwerkes, in welcher ſich Architektur, Plaſtik und Malerei zu einer groſsen Raumkunſt vereinigen, ſo ziemlich abhanden gekommen. Maler

Fig. 167.



Naturaliſtiſches Blattornament an einem gotiſchen Dienſtkapitell in der Kathedrale zu Reims [72]).

(XIII. Jahrh.)

(Siehe Text S. 152 u. 153.)

und Bildhauer pflegen ihre eigenen Wege zu gehen, die zu lauter Einzelkünſten führen. (Vergl. die in Art. 95 [S. 147] über den Bacchantenfries des Wiener Hofburg-theaters gemachten Bemerkungen.) Eine weiſe Selbſtbeſchränkung im Intereſſe der ſtärkeren Geſamtwirkung kommt wiederum dem einzelnen Kunſtwerke zu gute.

96. Stiliſierung von Tier- und Pflanzenformen.

Dieſelben Geſichtspunkte gelten für die Stiliſierung von Tier- und Pflanzen-formen und überhaupt von allen Naturformen für beſtimmte architektoniſche Zwecke. Auf die hohe Bedeutung der charakteriſtiſchen Vereinfachung von Löwen-, Adler-, Baumformen u. ſ. w. für die Zwecke der Fernwirkung in der Heraldik wurde bereits in Art. 31 (S. 39) näher eingegangen. Für die Stiliſierung von Naturformen mögen noch Fig. 161 bis 165 die nötigen Erläuterungen geben! Betrachten wir nun einmal die Stiliſierung von Blattformen für die Zwecke eines Kapitellſchmuckes! Wie

[72]) Fakſ.-Repr. nach: BAUDOT, A. DE. *La ſculpture françaiſe au moyen âge et à la renaiſſance.* Paris 1884.

grundverschieden mußte diese Stilisierung durchgeführt werden an einem klassischen Säulenkapitell und am Kapitell eines gotischen Gewölbedienstes (Fig. 166 u. 167)!

Am korinthischen Kapitell einer strengen klassischen Säulenstellung mußte das Akanthusblatt [73]) einerseits in seiner Rippenteilung anklingen an die lotrechten Kannelierungen der Säule, anderseits in seinen schattenwerfenden Blattüberschlägen gewissermaßen vorbereiten auf die wagrechten Schattenschläge des darüber folgenden Hauptgesimses; nur so konnte das korinthische Kapitell seine Vermittlerrolle zwischen Säule und Gebälk richtig durchführen. Die Gleichteilung der Blattlappen und der feineren Einkerbungen harmoniert mit dem metrischen Rhythmus der Säulenabstände [74]).

Fig. 168.



Fig. 169.



Gotische Kapitelle zwischen den Diensten und Gewölberippen im Chor von St. Nazaire zu Carcassonne [72]).

(XIV. Jahrhundert.)

„Dienst und Nebendienst" setzen sich über dem Kapitell als Rippenprofile fort, wodurch es motiviert ist, daß die naturalistischen Blatt- und Blumenornamente gewissermaßen wie lose aufgelegt erscheinen und mit den Tier- und Menschengestalten daneben mehr malerisch als streng architektonisch wirken.

Uebrigens haben es die Bildhauer der Gotik auch sehr wohl verstanden, streng zu stilisieren, wo es der Zweck der Form verlangte, z. B. an den Kreuzblumen, Krabben u. s. w. (siehe Fig. 170).

Ganz anders ist der Zweck des gotischen Kapitells aufzufassen. Dieses bildet nur eine leichte Betonung des Kämpfers der aus dem schlanken Dienst unmittelbar in derselben lotrechten Richtung emporschießenden Gewölberippe (Fig. 168 u. 169);

[73]) Vergl.: Meurer, M. Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder. Berlin 1896.

[74]) Ueber die Umbildung von natürlichen Blatt-, Knospen- und Blütenformen gibt auch wertvolle Aufschlüsse: Borchardt, L. Die ägyptische Pflanzensäule; ein Kapitel zur Geschichte des Pflanzenornaments. Berlin 1897.

es ſoll alſo nur eine (andeutende) unterbrechende Interpunktion bilden, welche ebenſogut auch weggelaſſen werden konnte und die in der Spätgotik tatſächlich weggelaſſen wurde. Es genügte demnach, wenn die Blätter nur loſe auf dem Kapitellkelch angeheftet wurden, und deshalb konnte das Laubwerk hier folgerichtig mehr naturaliſtiſch, mehr maleriſch ſpielend behandelt werden (Fig. 167 bis 169).

Ein klaſſiſches Akanthusblatt würde an einem gotiſchen Pfeiler ebenſowenig angebracht ſein als unſer gotiſches Laubwerk an einem griechiſchen oder römiſchen Tempel. Unter der Stiliſierung eines Blattes. dürfen wir alſo nicht eine willkürliche ſchematiſche Vereinfachung oder Umbildung verſtehen, ſondern wir müſſen die Stiliſierung auffaſſen als eine ſinngemäſse charakteriſtiſche Anpaſſung der Form an den Zweck des Ornaments, als eine Harmoniſierung oder Architektoniſierung (Fig. 170 u. 171). Dazu zwingt uns die Logik der Formengebung.

Wer keine Empfindung für dieſes innere Weſen der architektoniſchen Forderungen beſitzt, der wird allerdings nicht im ſtande ſein, für neue eigenartige Auf-

Fig. 170.



Strengere Stiliſierung der Roſe zu einem Krabbenknauf.

Es iſt zwar die Hauptform der fünfblätterigen Blüte zu Grunde gelegt, aber in architektoniſch ſtreng wirkungsvoller Weiſe behandelt.

gaben neue ſtilgerechte Formen zu erfinden; er wird darauf angewieſen bleiben, hiſtoriſche Formen nachzuahmen, und wird ſie auch da anwenden, wohin ſie nicht paſſen. In vielen modernen Eiſenbauten — wie Bahnhofshallen u. ſ. w. — der letzten Jahrzehnte hat man ſich von dem urſprünglich beliebten Schmuck mit guſseiſernen Akanthusblättern bereits losgelöſt. Ebenſo iſt man bemüht, für den Betoneiſenbau eine charakteriſtiſche vereinfachte Formenſprache zu finden.

Wollen wir uns frei machen von gedankenloſem Nachbeten, ſo müſſen wir möglichſt ſcharf die verſchiedenen architektoniſchen Zwecke des Ornaments auseinander zu halten ſuchen.

97. Funktionen von Bauformen und Ornamenten.

Für die »Ausgeſtaltung der einzelnen Bauformen entſprechend ihren Funktionen« gibt *Bühlmann* in Teil I, Band 2 (Bauformenlehre, Abſchn. 3) dieſes »Handbuches« eine vorzügliche Grundlage, auch für die ornamentale Behandlung dieſer

Fig. 171.

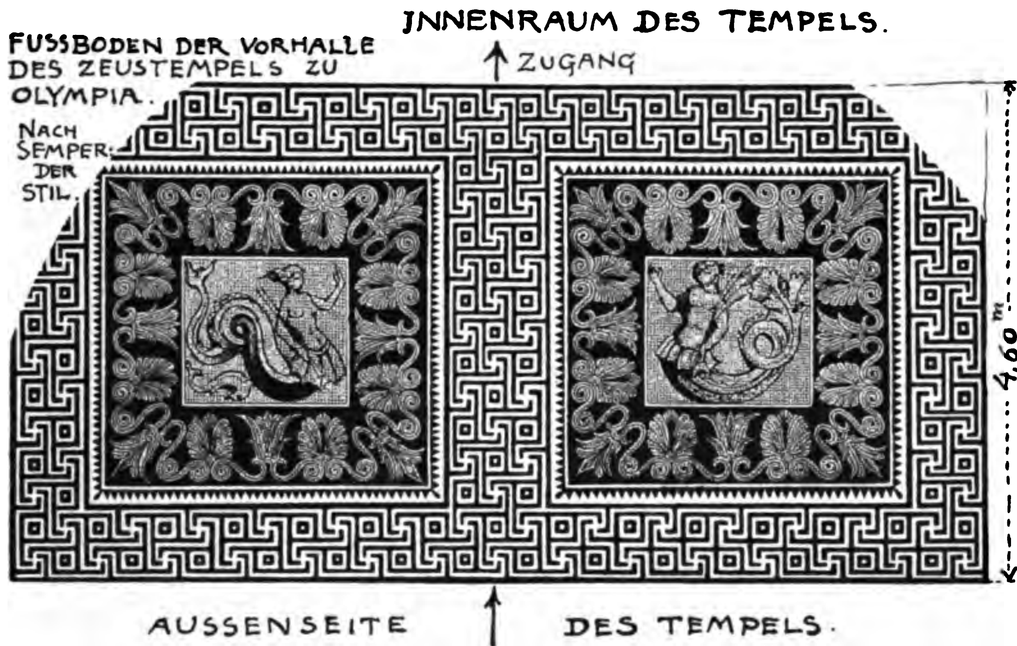


Gotisches Laubwerk von der Hauptpforte des Domes zu Reims [72]).

In möglichst getreuer Nachbildung der natürlichen Blätter, also in möglichst geringer Stilisierung. Dieses naturalistische Ornament wirkt in der Nähe frisch, aus einiger Entfernung dagegen kraus und unklar.

Bauformen. Durch die Empfindung für das Lagern, Fufsen, Stützen, Emporftreben, Ueberleiten, Bekrönen, Schweben und Herabhängen von Formen wird unfere Hand beim Entwerfen der Gefamtform und des einzelnen Ornaments geleitet oder wenigftens beeinflufst. *Gottfried Semper* hat in feinem »Stil« die Grundgefetze für den Schmuck von Fufsboden, von Wand und von Decke feftgelegt und wertvolle Fingerzeige gegeben für die geeignete Wahl zweckentfprechender Motive und deren Richtungsprinzipien, welche aus den jeweiligen örtlichen Verhältniffen abzuleiten find.

Fig. 172.



Richtungen der ornamentalen Motive.

Die beiden Halbfiguren links und rechts vom mittleren Eingangsstreifen erfcheinen dem Eintretenden richtig, d. h. mit dem Haupt emporgerichtet, weil unfer Auge mit dem von oben nach unten wandernden Blick zuerft den Kopf, dann Bruft, Bauch u. f. f. findet, alfo den Kopf oben fieht. (Als Schmuck an der Decke, z. B. als Kaffettengrund, müfsten diefelben Darftellungen umgekehrt, alfo mit dem Kopf nach vorn gerichtet fein, um für den Eintretenden aufrecht zu erfcheinen.)

Für den Austretenden dagegen erfcheinen jene Fufsbodenfiguren falfch gerichtet, d. h. mit dem Kopf nach unten. Vielleicht war darauf gerechnet, dafs beim Heraustreten aus dem dämmerigen Innenraum der Tempelcella in das helle Tageslicht das Auge zu fehr geblendet war, um die in zarten Tönen fchattierte Zeichnung des Marmormofaiks zu unterfcheiden.

Wir fehen übrigens, dafs der figürliche Schmuck im Fufsbodenornament immer etwas Bedenkliches hat und „dafs er die ftrenge Kritik des guten Gefchmackes nicht aushalten kann" (Semper).

Grundlegendes für diefe wichtigen Fragen der Richtungen in ornamentalen Motiven gibt Semper in feinem „Stil" (Band I, S. 53—77).

Man beachte in obigem Fufsbodenmufter noch die wirkungsvollen Gegenfätze von hellen und dunklen Flächen, welche aber trotzdem nicht hart nebeneinander ftehen, fondern durch gewiffe graue Grundtöne des Marmors und durch die Mofaikfugen innig miteinander verbunden find. Ferner die Gegenfätze des eckigen Mäanders und der runden Ranken und Palmettenformen; das zickzackförmige Motiv der Naht verbindet Bordüre und Mittelfeld. Die mittleren Palmetten find nach innen, die Eckpalmetten nach aufsen gerichtet.

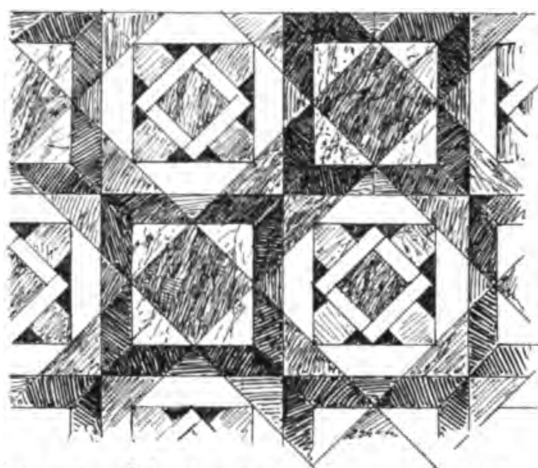
Es fei hier auf das Beifpiel in Fig. 172 hingewiefen; ferner auf die Verbindung von Längs-, Quer- und Diagonalrichtungen in Fig. 173.

98. Ueberlegung und Gefühl beim Komponieren.

Dafs eine nur verftandesmäfsige Tätigkeit zur Schaffung und zum äfthetifchen Genufs von Bauformen und Ornamenten nicht ausreicht, fondern dafs das unmittelbare Fühlen des Schönen die eigentliche Triebfeder in allen künftlerifchen Dingen ift, hat fchon *Kant* in feiner »Kritik der Urteilskraft« klargelegt. Auf diefer fufst *Streiter*'s treffende Kritik[75]) von *Bötticher*'s bekanntem Werke, worin die Unhaltbarkeit der nur verftandesmäfsig reflektierenden Richtung nachgewiefen ift. Diefe Erkenntnis widerfpricht nicht der Forderung, dafs ein Kunftwerk, »welches unfer äfthetifches Gefühl befriedigt, fich zugleich vor dem forfchenden Verftande rechtfertigen könne« *(A. Thierfch)*.

Ohne die gegenfeitige Ergänzung von verftandesmäfsiger Ueberlegung und rein künftlerifcher Empfindung wäre weder der Parthenon, noch das Pantheon, noch irgend ein vollendetes Kunftwerk zu ftande gekommen.

Fig. 173.



Von dem Karolingischen Marmorfussboden in der Pfalz-Kapelle zu Aachen.

Durchdringung von normal stehenden Quadrat-Feldern und diagonal laufenden Band-Streifen.

Jedenfalls aber dürfen wir von einem Kunftwerke fordern, dafs es fchliefslich weder die Mühe der Ueberlegung beim Komponieren, noch die Mühe der Arbeit bei der Ausführung ahnen läfst; denn fonft macht es eben den Eindruck des Ausgeklügelten, des Gequälten und beeinträchtigt damit den äfthetifchen Genufs.

Ein Eierftab, eine Perlfchnur, ein Mäanderband foll unfer Auge erfreuen durch das rhythmifche Linienfpiel feiner Formen und Farben und durch den wohltuenden Kontraft mit der Umgebung. Wenn der Architekt zu viele und zu tiefe Gedanken in folch einfache Ornamente hineingeheimnifst, fo wird er die Enttäufchung erleben, dafs ihn niemand verfteht, dafs mithin feine Feinheiten hinter der beabfichtigten Wirkung zurückbleiben. Alfo unmittelbarere, natürlichere Auffaffung!

99. Wandornamente.

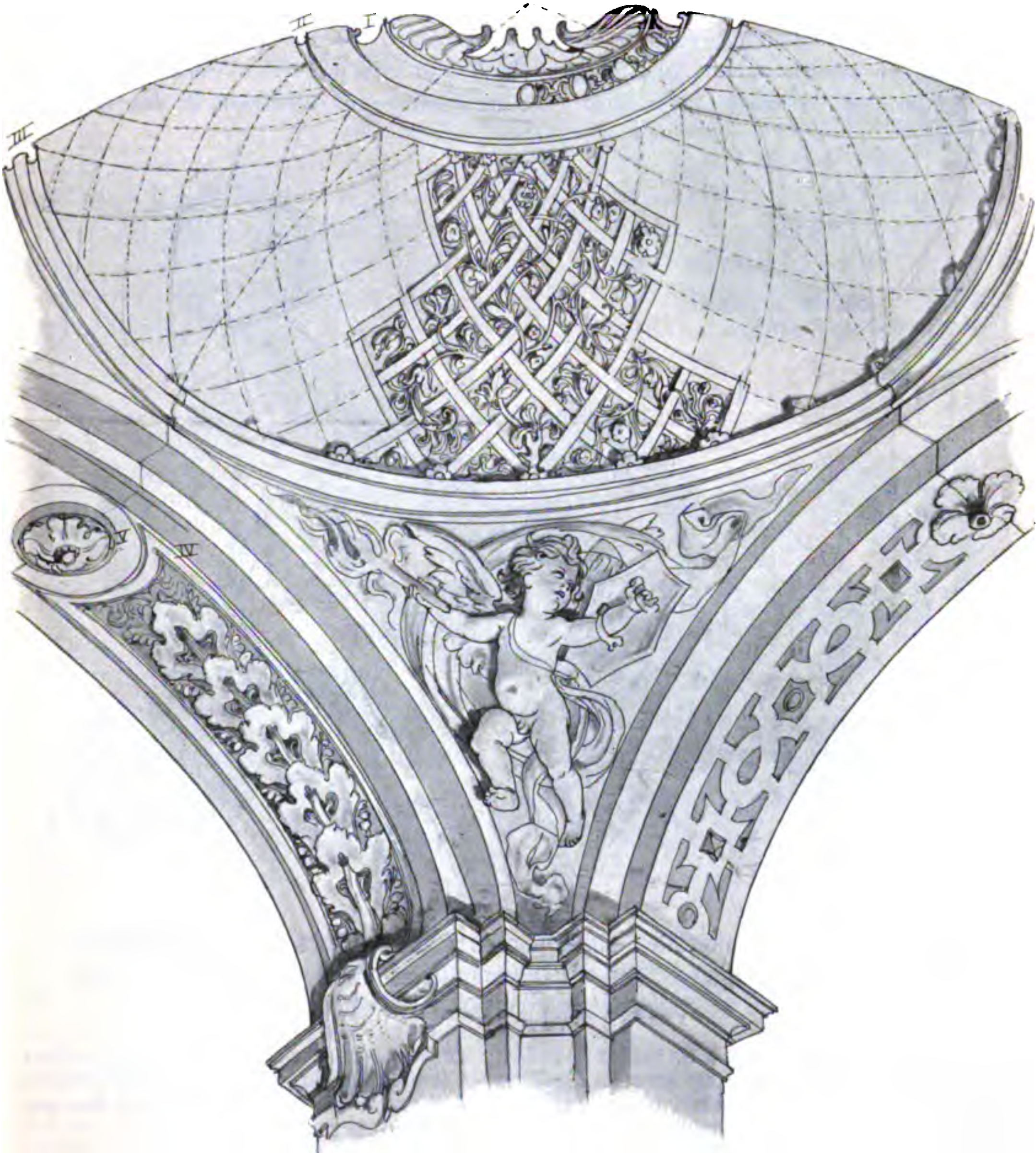
Kehren wir zurück zu den Zwecken des Ornaments im Schmuck einer Wand. Die ornamentale Behandlung der Wand kann in ihrem Grundgedanken fehr verfchiedenartig aufgefafst werden, je nach der Auffaffung der Wand felbft.

Aus der einfachften Herftellungsart der Wandfläche eines Zeltes durch Ausfpannen von Matten, Geweben oder Teppichen erklären fich viele Ornamente der ägyptifchen und orientalifchen Kunft. Ausführlicheres hierüber im oben genannten *Semper*'fchen Werke. Dann bei gemauerten Wänden: Gedanke der Gliederung in Sockel, Mitte und Fries, analog der Gliederung des menfchlichen Körpers in Beine, Rumpf und Kopf. Ferner: Gedanke des Zerlegens der Wand in ftützende Pfeiler und entlaftete Flächen, oder in Rahmen und Füllung, oder Bekleidung der Wand mit Täfelung in Marmor, Holz, Geweben u. f. w. Auch Kombinationen.

75) Streiter, K. Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen. Hamburg u. Leipzig 1896.

Die mannigfaltigsten architektonischen Ideen können zu Grunde gelegt werden. Stets aber sollte der gewählte architektonische Grundgedanke für die Formengebung des Einzelornaments bestimmend sein mit Rücksicht auf den Zweck, das Material,

Fig. 174.



Entwurf zur Stuckdekoration einer Flachkuppel im oberen Umgange der grofsen Treppenhaushalle im Justizpalast zu München [76]).

(Zu Art. 99, S. 159.)

die Farbe, die Lichtzuführung, die Stimmung u. s. f. und mit der klaren Erkenntnis, dafs die Wand schliefslich den Hintergrund bilden soll für das Leben, welches sich

76) Stark verkleinerte Wiedergabe einer Original-Tintenzeichnung von Professor Dr. *Fr. v. Thiersch*.

vor ihr abſpielt, daſs alſo ihre Formen- und Farbengebung mit dem Wechſel der Kultur ebenfalls wechſeln muſs. Hieraus folgt von ſelbſt, daſs es unharmoniſch wäre, für unſer modernes Leben in unſeren Wohnungen pompejaniſche Wanddekorationen anzubringen, und würden ſie noch ſo getreu kopiert.

Einen ſehr leſenswerten, geiſtvollen Beitrag über »Die Wand und ihre künſtleriſche Behandlung« hat kürzlich *Bie* in einem der anregenden Einzelbändchen [77]) gebracht. *Bie* behandelt darin die von der Antike bis zur modernſten Zeit ſtets wechſelnden künſtleriſchen Auffaſſungen der Wand und ihrer Funktion, ſoweit dieſe die Dekoration beeinfluſst. Er faſst ſeine Betrachtungen zuſammen in den Schluſs-

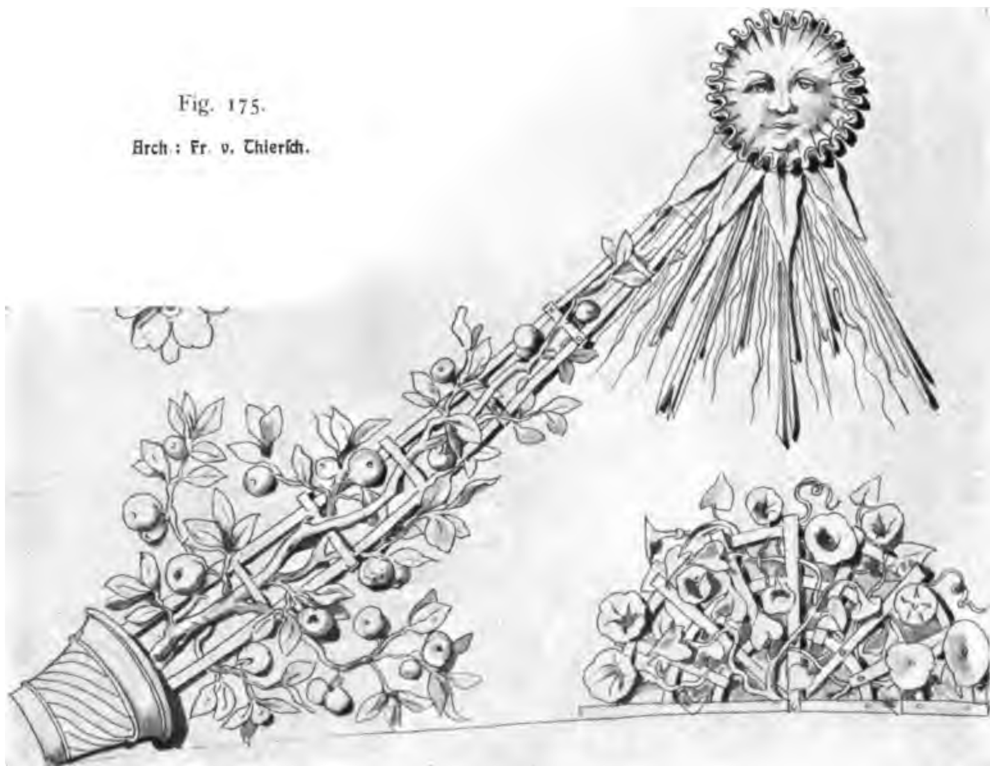


Fig. 175.

Arch.: Fr. v. Thierſch.

Entwurf zur Stuckdekoration eines flachen Kreuzgewölbes mit abgeſchrägten Gratlinien im Umgange des II. Obergeſchoſſes in der Zentralhalle des Juſtizpalaſtes zu München [76]).

Auf den vier Kämpfergeſimſen ſteht in Flachrelief je ein Gartentopf mit einem Apfelbäumchen, welches an ſchmalem Lattenſpalier nach der Mitte des Gewölbes hin in die Höhe gezogen iſt; neben den Scheiteln der Gurtbogen ranken ſich blühende Winden um leichtes Lattenwerk, und von der Mitte des Gewölbes ſendet die liebe Sonne ihre wärmenden Strahlen nach allen Seiten hin aus.

Vom ſchönen Eindruck der perſpektiviſchen Wirkung in der Ausführung gibt die unten genannte Zeitſchrift [78]) ein ungefähres Bild. Ebenda iſt eine gröſsere Anzahl von Entwürfen und Aufnahmen der geiſtvollen dekorativen Ausſtattung des Münchener Juſtizpalaſtes veröffentlicht.

worten: »Im Altertum verfolgte die Wand das Problem der Illuſion, in der Renaiſſance das des Schmuckes, in der Neuzeit das des Organismus.«

77) Muther, R. Die Kunſt. Berlin. Seit 1904.

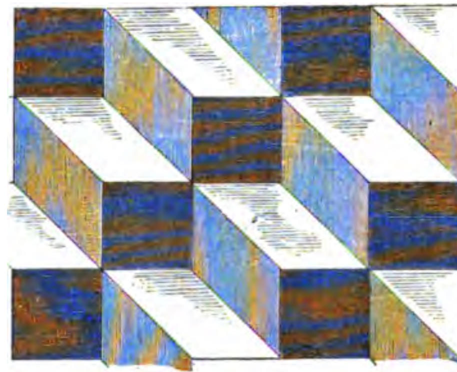
78) Zeitſchr. des Bayer. Kunſtgewerbe-Ver. 1897, Fig. 148, S. 72.

Man könnte allerdings auch den Vergleich ziehen mit den verſchiedenen Geſtaltungsprinzipien des organiſchen Wachſens — Rückgrattiere, Kruſtentiere u. ſ. w. oder Phanerogamia, Cryptogamia u. ſ. w. —; aber jeder Vergleich hinkt, und ſo iſt es beſſer, ſich im einzelnen Falle mehr an die Wirklichkeit als an Worte zu halten.

Die Wand und ihr Schmuck im Zuſammenhange mit wagrechten und mit gewölbten Decken im Sinne der monumentalen Raumarchitektur der Antike und der Renaiſſance wird ausführlicher von *Bühlmann* in Teil IV, Halbband 1, Heft 1 (Abſchn. 4) dieſes »Handbuches« behandelt.

Ein ſchönes Beiſpiel von ſinngemäſs den Raumformen angepaſsten Ornamenten gibt uns der in Fig. 174 dargeſtellte Entwurf zu einer Flachkuppeldekoration im Juſtizgebäude zu München von *Fr. v. Thierſch.* Die bindenden Gurtungen zeigen bandartige Ornamente. Im Pendantivzwickel ſchwebt eine geflügelte allegoriſche Kinderfigur. Darüber ſpannt ſich auf der eigentlichen Gewölbefläche ein laubenartiges diagonales Lattenwerk mit durchwachſenden Ranken. Die Mitte des Gewölbes wird durch eine Roſette betont, an welche die kleineren Roſetten der Gurtbogenmitten anklingen. Alle Formen ſchmiegen ſich den gegebenen Flächen gut

Fig. 176.



Fuſsbodenmuſter aus verſchiedenfarbigen Marmorplatten im Seitenſchiff der Kirche Santa Anaſtaſia zu Verona [79]).

(Siehe Art. 104, S. 163.)

an und erhöhen durch die glückliche Verteilung der Betonungen und der beſcheideneren, flacheren Ornamente den Geſamteindruck. Vergl. auch Fig. 175.

Beſonders gefährlich ſind derbe Formen und Farben im Innenraume; ſie machen ihn klein, weil ſie der perſpektiviſchen Gröſsenwirkung ſchädigend entgegenarbeiten. Vergl. die in Art. 64 (S. 70) gegebenen allgemeinen Grundlagen des ornamentalen Maſsſtabes. 100. Gefahren derber Ornamente.

Bei der farbigen Wiederherſtellung der romaniſchen Malereien im Dome zu Braunſchweig hat das Mittelſchiff brandigrote und tief lehmfarbige Gründe erhalten, welche durch ihre Derbheit und Körperlichkeit dem Auge ſo nahe gerückt ſcheinen, daſs der Raum dadurch unbedingt optiſch verengert wurde. Auch die übertrieben dicken ſchwarzen Umriſslinien der Figuren, welche in der urſprünglichen matteren Beleuchtung des einheitlich romaniſchen Baues gewiſs notwendig waren, haben durch die infolge der groſsen gotiſchen Fenſter in den ſpäter erweiterten Seitenſchiffen geänderten Lichtverhältniſſe ihre Berechtigung verloren.

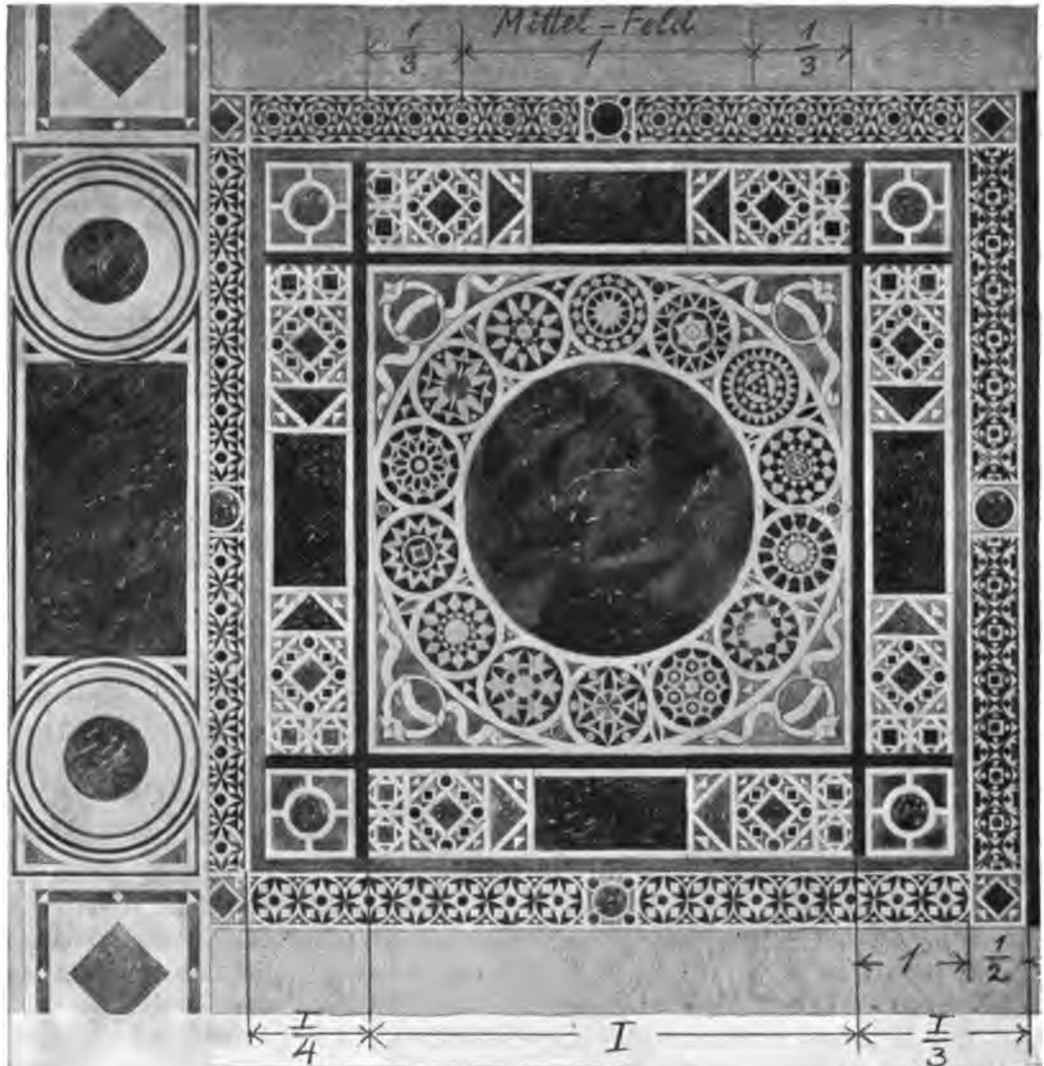
Es läſst ſich nicht leugnen, daſs viele Kirchenräume durch »Reſtaurierungen« im XIX. Jahrhundert an ihrer Gröſsenwirkung ungeheuere Einbuſse erlitten haben,

[79]) Fakſ.-Repr. nach: Mitteilungen der Central-Commiſſion etc.

nicht nur durch die in puriſtiſcher Stilwut vorgenommene Entfernung der ſpäteren Zutaten von Epitaphien, Gittern und anderen zierlichen, den Geſamtmaſsſtab ſteigernden und die Akuſtik verbeſſernden Einbauten, ſondern auch durch zu harte Bemalung im oben erwähnten Sinne.

Auf die Schädigung des Innenraumes von *St. Peter* in Rom durch den zu groſs gewählten Maſsſtab der Einzelheiten wurde bereits in Art. 64 (S. 70) u. 65 (S. 76) aufmerkſam gemacht.

Fig. 177.



Marmorfuſsboden in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz [80]).

(Frührenaiſſance.)

(Siehe Text S. 163 u. 164.)

101. Steigerung des Reichtumes.

Für die kontraſtierende Verteilung von Dekorationen in einer Folge von Innenräumen iſt von gröſster Bedeutung die Steigerung des Reichtumes der Ornamente.

[80]) Mit Benutzung einer Aufnahme in: Die Architektur der Renaiſſance in Toscana. München 1885—1905.

Im Veftibül wird der Schmuck ftets befcheidener zu halten fein als in den Haupträumen eines Baues. In einem Palafte fteigert fich der Reichtum finngemäfs von der Vorhalle durch das Veftibül und das Treppenhaus mit den Gängen und Vorräumen, bis er in den Fefträumen feinen Höhepunkt erreicht und fchliefslich in den einfachen Gemächern wieder ausklingt.

Aehnlich in frühchriftlichen Kirchen: Vorhof, Vorhalle, Hauptfchiff der Bafilika, Kreuzfchiff und fchliefslich als Glanzpunkt die gewölbte Chorapfis mit dem Reichtum der Mofaiken und des Altaraufbaues.

Fig. 178.



Perfpektivifches Gitter im Dome zu Konftanz am Bodenfee.

(XVIII. Jahrh.)

Beifpiel „fehlerhafter Flächenornamentik“.

(Siehe Text S. 165.)

Trotzdem kann fehr wohl das Veftibül eines Fürftenfchloffes ornamental reicher ausgeftattet fein als der Wohnraum eines Bauernhaufes; nur mufs der Reichtum ftets noch eine bedeutende Steigerung zulaffen für die Haupträume.

Als Vermittelungsglied zwifchen der Aufsenarchitektur und den eigentlichen Innenräumen wird das Veftibül eine gewiffe Verwandtfchaft mit beiden haben müffen;

deshalb ist im Monumentalbau schlichte Hausteinausstattung, ja selbst Hausteineinwölbung motiviert. Aber auch im Vestibül eines Wohnhauses widerspricht z. B. eine Tapezierung der Wände dem Wesen und Charakter dieses Raumes.

102. Raumfolge. Einige bindende Gedanken für die Erzielung einer harmonischen Kontrastwirkung in einer Folge von Räumen gibt das Beispiel der Amalienburg bei München (siehe Fig. 67, S. 60) und die Ergänzung in Art. 53 (S. 60).

Für den Wechsel von *forte* und *piano*, von *crescendo* und *decrescendo* innerhalb der Ornamentierung eines Raumes und mehrerer zusammenhängender Räume gilt das in Abschn. 1, Kap. 3 (Allgemeine Kompositionslehre) Gesagte.

103. Fussboden-ornamente. Während man zur Teilung und Ausschmückung von Wänden und Decken sehr wohl vortretende und zurückspringende architektonische Glieder anwenden und ihre Flächen mit reichen Farben und Gold — wenn auch nur an der Oberfläche haftend — verzieren darf, so ist dies ganz anders bei der Dekoration von Fussböden. Unerläfslich geboten durch den praktischen Zweck ist die Ebenheit der ganzen Fussbodenfläche, auch im Eindruck der Ornamente, und ferner die Dauerhaftigkeit von Fussbodendekorationen, welche dem Abschleifen und Verwischen durch das Begehen Widerstand leisten müssen. Man denke an die häfslichen abgetretenen Stellen von aufgedruckten Linoleumornamenten!

Zeichnung und Farbe von Fussbodenornamenten sollte so bescheiden gehalten sein, dafs der Blick nicht zu sehr nach unten gelenkt wird, sondern dafs stets eine Steigerung des Reichtumes möglich ist vom Fussboden zur Wand und zur Decke und zu den Möbeln und schliesslich zu den im Raume sich bewegenden Menschen selbst. Nicht selten spielt der Emporkömmling eine nebensächliche Rolle in seinen fürstlich-prunkvollen Salons.

Der Charakter des Ornaments hängt vom Charakter des Raumes ab. Dieser Grundsatz gilt natürlich auch für das Fussbodenornament. Bürgerliche Wohnräume, fürstliche Säle, Treppen-

Fig. 179.



Glasgemälde mit perspektivischer Bildwirkung, ohne Uebersetzung in das Flächenhafte[81]).
Diese täuschende Perspektive widerspricht dem eigentlichen Zwecke und dem Wesen der Fensterverglasung.
(Siehe Art. 107 u. 155.)

81) Zeichnung nach dem Original-Glasgemälde im Dome zu Perugia.

häufer, Veftibüle, Terraffen, Hallen, Kirchen, Grüfte u. f. w. verlangen ihre eigenartige Behandlung.

Ueber die Gliederung reicherer Fufsböden in Mittelfeld, Bordüre, Saum, verbindende Naht u. f. w., fowie über die zweckmäfsige Richtung der Ornamente im Fufsboden gibt *Semper*'s »Stil«[82]) grundlegende Gedanken (vergl. Fig. 172, S. 155). Eine gröfsere Anzahl guter Abbildungen von Mofaik- und Marmorfufsböden enthält Teil II, Band 4, Heft 4 (S. 234—255) diefes »Handbuches«.

Im Anfchlufs an die praktifche und äfthetifche Forderung, wonach der Fufsboden eine vollkommen ebene Fläche fein mufs, alfo auch den Schein von Unebenheit zu vermeiden hat, fei hier auf die Stiliftik des Flächenornaments überhaupt näher eingegangen. 104. Flächen-ornamente des Fufsbodens.

Fig. 180.



Von den geftickten Wandteppichen der Königin Mathilde zu Bayeux.

(Altnormannifche Arbeit.)

Trotz der mangelhaften Zeichnung der Figuren wirken diefe Stickereien ftiliftifch gut, weil fie ganz im flächenhaften Charakter des Wandbehanges bleiben. Mögen auch Unbeholfenheit und Zufall bei folch primitiven Darftellungen die Urfache fein, dafs fie einen befferen Flächenftil befitzen als manche raffinierte Nadelftickerei oder Gobelinweberei mit naturaliftifchen und perfpektivifchen „Effekten", fo können wir trotzdem daraus manche wertvolle Lehre für die Stilifierung der Flächendekoration ziehen. Spielt uns doch auch in der Wiffenfchaft öfters der Zufall die wichtigften Entdeckungen in die Hände; aber nur der fcharf Beobachtende weifs fie zu faffen und zu verwerten.

(Siehe Art. 108.)

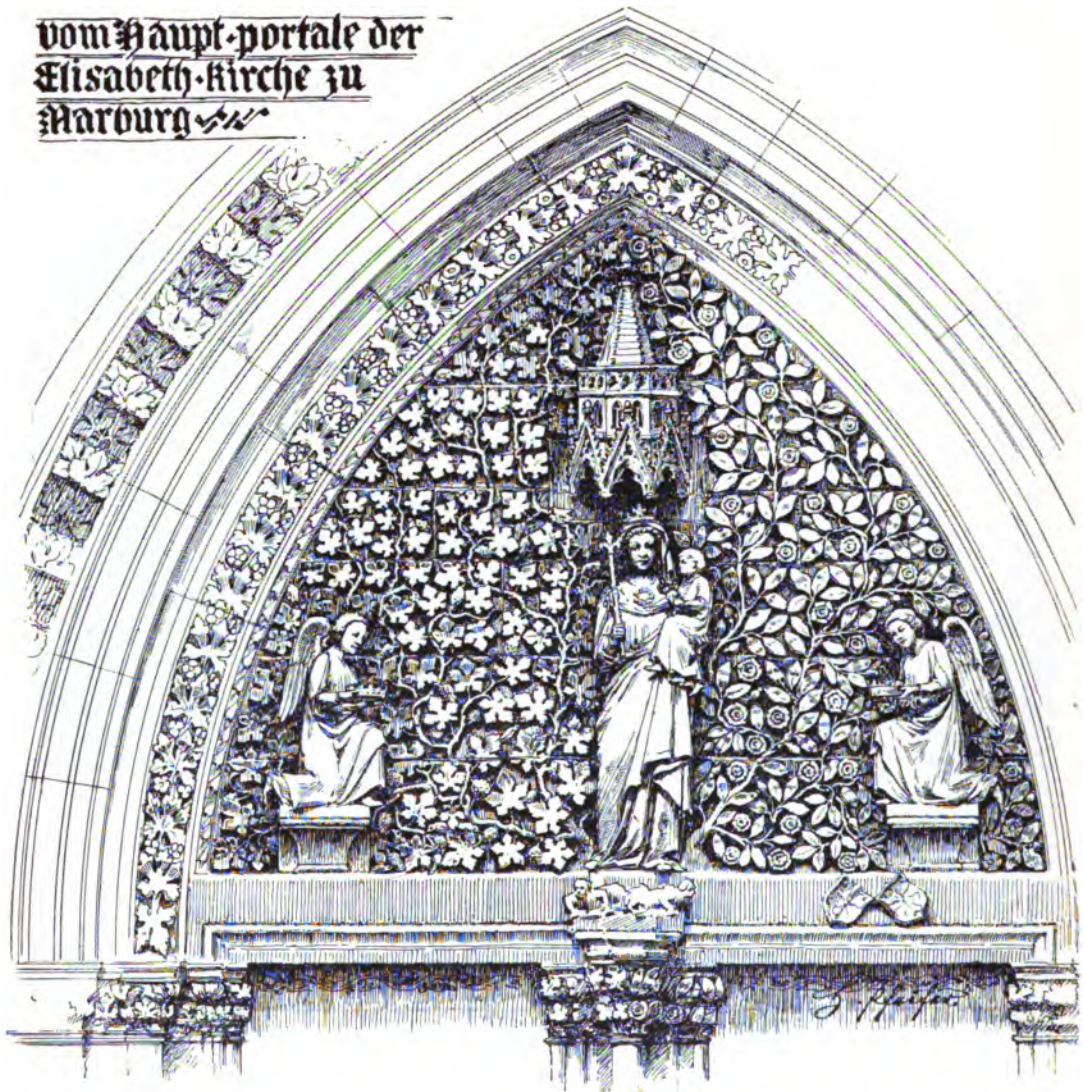
In manchen aus Marmorplatten zufammengefetzten Fufsböden Italiens begegnen wir dem in Fig. 176[79]) dargeftellten Mufter. Obwohl es nur aus ebenen, gleichen Vierecken zufammengefetzt ift, macht es durch die Anordnung der verfchiedenen Helligkeiten der gewählten Platten einen perfpektivifchen Eindruck, fo dafs man glaubt, auf durchweg Ecken von Würfeln und Prismen gehen zu müffen. Diefer beabfichtigte Scherz kann fehr ftörend wirken. Trotz des gröfseren Reichtumes der Zeichnung wirkt der in Fig. 177[80]) abgebildete Marmorfufsboden dennoch

[82]) Bd. I, § 12 ff.

ruhiger, weil er keine ſtörenden Perſpektiven vortäuſcht, ſondern einen flächenhaften, teppichartigen Eindruck macht.

105. Perſpektiviſche Ornamente. Die zuſammenhängende Flächenwirkung der pompejaniſchen Wand wird durch die teilweiſe perſpektiviſchen Malereien nicht weſentlich geſtört, weil es ſich dort nur

Fig. 181.



Flächenornament als Hintergrund.

Die Ranken der Weinrebe und der Kletterroſe breiten ſich in teppichartiger Flächenwirkung als reicher und doch ruhiger Hintergrund für die erhabenen Figuren aus. Das Laubwerk iſt bei aller Friſche der naturaliſtiſchen Einzelformen zu einer gleichmäſsigen Füllung der Fläche ſtiliſiert. Geſchicktes Einfügen der Blattgruppen in die Quaderſchichtung und vollkommenes Ausfüllen der Tympanonfläche bis an die einfaſſenden Linien.

Schöner Wechſel von glatten und blattgeſchmückten Profilen der Einrahmung.

um eine ſpielende, mehr angedeutete als naturaliſtiſche Architekturmalerei und Flächenteilung handelt (ſiehe Fig. 264, S. 254).

Auf jene grofsen Perfpektiven in der Wandmalerei, welche imponierend oder raumerweiternd wirken follen und welche uns in den meiften Fällen umfo ftörender berühren, je raffinierter fie zur Vorfpiegelung falfcher Tatfachen angelegt find, wurde fchon in Art. 23 (S. 26) hingewiefen.

In ihrer Freude und Begeifterung über die neu entdeckten Gefetze der Perfpektive haben fich die Meifter der Renaiffance mit befonderer Vorliebe in perfpektivifchen Darftellungen ergangen und diefe fchliefslich auch da angebracht, wo finngemäfs nur ein ebenes Flächenornament fchicklich war, z. B. in Intarfien, Fufsbodenmuftern u. f. w.

Fig. 182.



Flächenornament einer gravierten Bronzeplatte mit fchwarz ausgelegtem Hintergrund, von einem Grabmal im Dom zu Bamberg.

(Deutfche Renaiffance.)

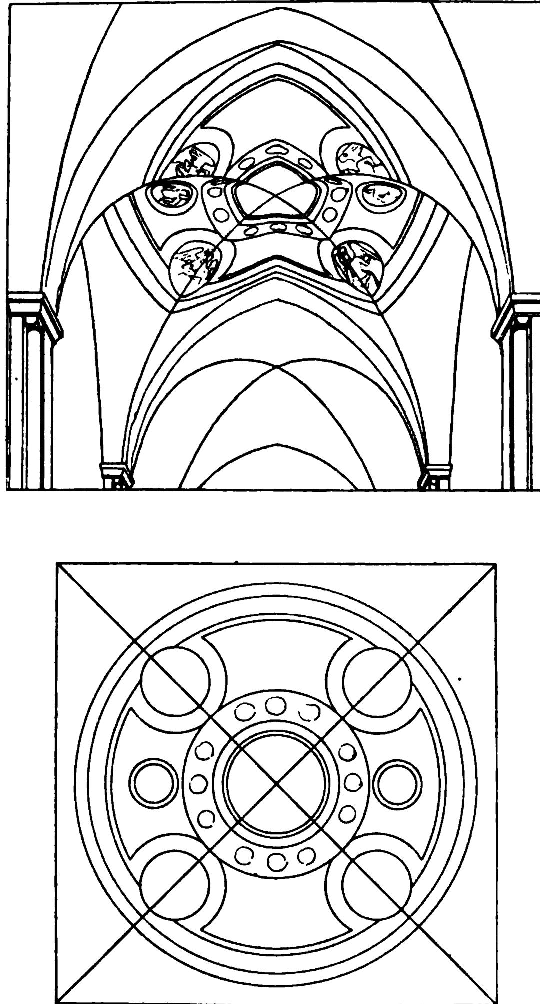
Das Engelchen ift mit begleitenden und gegenläufigen Linien gut in den Bogenzwickel hineingepafst, indem es richtig füllend bis an die Einfaffungslinien heranreicht; dabei günftige Verteilung des fparfamen, hervorhebenden Hintergrundes und der dominierenden Fläche der Zeichnung. Die Zeichnung felbft ift deutlich im Stil der Metallgravierung gehalten. Die beiden konzentrifchen Bogenftreifen find in ihren runden Ornamenten vielleicht einander etwas zu ähnlich.

Sehr bezeichnend dafür find die namentlich im XVIII. Jahrhundert beliebten perfpektivifchen Darftellungen in gefchmiedeten Gittern, welche doch eigentlich nur die Aufgabe eines durchfichtigen Raumabfchluffes in einfacher Fläche zu erfüllen 106. Perfpektivifche Gitter.

hatten (Fig. 178). Solche perſpektiviſche Gitter finden wir noch in Augsburg, Konſtanz, Weingarten i. B.[83]) und anderwärts.

Die perſpektiviſch verkürzten Linien ſuchen uns einen in die Tiefe ſich erſtreckenden Gang vorzutäuſchen; treten wir dann näher an das Gitter heran, ſo merken wir, daſs wir durch ein Kunſtſtückchen gefoppt ſind: mit der Würde eines monumentalen Kirchenraumes will dies nicht ganz zuſammenſtimmen. An dieſe Stelle gehört ein reines Flächenornament. Im Kleinen können ſich ſolche perſpektiviſche Scherze ganz niedlich machen.

Fig. 183.



Ornamentale Teilung der romaniſchen Malerei eines Kreuzgewölbes im Dome zu Braunſchweig.

Durch den mehrfachen Richtungswechſel der Flächenteile des Kreuzgewölbes erleiden die im Grundriſs kreisförmigen Motive ſtarke Verzerrungen in der Perſpektive. Am auffallendſten ſind die Einknickungen und Ueberſchneidungen zu beobachten an den über die vorderen Gratlinien hinweggreifenden Kreiſen, welche zur Hälfte verſchwinden, ferner an dem groſsen zuſammenfallenden Kreiſe.

(Siehe Art. 111.)

83) Vergl.: Lüer, H. & M. Creutz. Geſchichte der Metallkunſt. Stuttgart 1904. Bd. I, S. 203, 207, 209 — Vergl. auch die trefflichen Ausführungen in: Volkmann, L. Grenzen der Künſte. Dresden 1903.

Aehnliches gilt für die Entwürfe von Glasmalereien und Kunftverglafungen. Eine Fenfterverglafung, welche den Eindruck macht, als ob fie perfpektivifch weit nach aufsen vorfpringt, widerfpricht dem Charakter des raumabfchliefsenden Zweckes und der praktifchen Herftellungsweife. In der Glasmalerei kann wohl der Eindruck beabfichtigt fein, als ob man zwifchen den feften Fenfterfproffen hindurchfieht in eine tiefe Halle (Fig. 179[81]) oder in eine weite Landfchaft hinaus. Aber ruhiger und ftiliftifch beffer wirken jene Kompofitionen, welche in das Flächenhafte überfetzt find, etwa im Charakter eines Teppichs, wie es der Fall ift in den meiften Glasmalereien des Mittelalters und ebenfo in den allermodernften Opalefzentver- 107. Fenfter-ornamente.

Fig. 184.



Audienzfaal des Stiftes St. Florian (Oberöfterreich[84]).

Ungünftige Wirkung einer perfpektivifchen Deckenmalerei. Obwohl die perfpektive Architekturmalerei raffiniert mit der Bravour eines Pater Pozzo durchgeführt ift, fo kann fie doch nur von einem einzigen Punkte aus gefehen richtig erfcheinen. So mufs denn die Abficht, den knapp 6 m hohen Saal (bei etwa 10 m Breite und 18,50 m Länge) durch die gemalten Säulenftellungen der Deckenperfpektive höher erfcheinen zu laffen, als mifslungen betrachtet werden.

Immerhin ift diefer Audienzfaal ein bezeichnendes Beifpiel fürftlicher Prachtdekoration im Zeitgefchmack des beginnenden XVIII. Jahrhunderts.

(Siehe Art. 111.)

glafungen der tüchtigften auf diefem Gebiete fchöpferifch tätigen Künftler unferer Zeit — wie *C. Ule*, *H. Chriftianfen* u. f. w. (Vergl. das in Art. 155 über ornamentale Verglafungen Gefagte.)

Gerade die Teppiche des Mittelalters erbringen uns den Beweis, dafs es fehr 108. Teppiche.

84) Fakf.-Repr. nach: Kunft u. Kunfthandwk. 1899.

Fig. 185.



Teilstück vom Sockel der Kuppel des Deutschen Reichstagshauses zu Berlin[85]).

Einheitlicher Gedanke eines um den Kuppelfuss geschlungenen reichen Bandes.

Das Ornament dient hier mit seinen reich bewegten Linien und tiefen Schatten als Kontrastmittel zur Verstärkung des lichten Eindruckes der glatten Flächen einer strengen Architektur: das Auge freut sich doppelt an dem ruhigen Quaderwerk neben dem krausen Ornament und umgekehrt. Eines gewinnt durch das andere.

Gegensatz und Ergänzung durch Wechselwirkung. Man beachte noch die begleitenden und gegenläufigen Linien im Ornament.

(Siehe Art. 113.)

---

85) Fakf.-Repr. nach: WALLOT, P. Architektonische Details vom Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1898.

Fig. 186.



Mangel an Vermittelung von Plaftik und Architektur. Beifpiel einer mifslungenen Schlufsfteinbildung: der Kopf fieht wie zerfchnitten und angeklebt aus, weil er weder im Reliefftil gehalten, noch mit dem Hintergrunde ornamental vermittelt ift.

(Siehe Art. 114.)

Fig. 187.



Ornamentale Vermittelung von wafferfpeiender Maske und Brunnenfäule.

(Siehe Art. 114.)

wohl möglich ift, reiche figürliche Darftellungen in das Flächenhafte, in den Charakter des Flächenornaments zu überfetzen. Die primitiven, naiven Darftellungen der älteften Arbeiten find darin befonders lehrreich (Fig. 180 [86]).

Unter den modernen Künftlern hat namentlich der Norweger *Gerhard Munthe* mit ftärkftem Stilgefühl die grofsartige Einheitlichkeit der Flächenwirkung erzielt, welche wir in den Meifterwerken der alten Zeit bewundern.

Dafs felbft landfchaftliche Stimmungsbilder durch kraftvolle Stilifierung in den flächenhaften Charakter des Wandteppichs überfetzt werden können, hat u. a. der hochbegabte jugendliche Künftler *Paul Bürk* in feinen fchönen Entwürfen dargetan [87]).

Als Beifpiele guter Flächen- und Füllungsornamente mögen Fig. 181 u. 182 gelten.

109. Vafenmalereien.

Als muftergültig für die Stilifierung des Flächenornaments müffen ferner die griechifchen Vafenmalereien bezeichnet werden. Dies zeigt z. B. der Fries in Fig. 148 (S. 129), welcher nach einer Zeichnung in den »Griechifchen Vafenmalereien« von *Furtwängler* und *Reichhold* (München 1903) der Deutlichkeit der Kompofition halber hier mit einigen Ergänzungen verfehen ift.

110. Moderne Flachornamente.

Mit dem Problem ftilechter, moderner Flächenornamentik befafst fich praktifch die in Wien erfcheinende Zeitfchrift »Die Fläche«. Für das Entwerfen von Wand- und Faffadenmalereien, Tapetenmuftern, Geweben, Intarfien u. f. w. ift das eingehende Studium der Stilifierung im Sinne des Flächenornaments von allergröfster Bedeutung.

Die Darftellung der gemalten Fenfterumrahmung auf der Farbendrucktafel bei S. 57 zeigt uns, wie die damals üblichen Monumentalformen in flächenhafte Faffadenmalerei überfetzt find. Auf gemalte Schlag-

86) Vergl. auch die fchönen farbigen Abbildungen in: LESSING, F. Wandteppiche und Decken des Mittelalters. Berlin. Im Erfcheinen begriffen.

87) Siehe: Deutfche Kunft und Dekoration 1899, S. 341—383.

ſchatten und perſpektiviſche Vortäuſchung von körperlichen Hauſteingeſimſen iſt vollkommen verzichtet; vielleicht aus bäuerlicher Naivität, vielleicht aus inſtinktivem Taktgefühl.

111. Optiſche Verkürzungen.

Mit den vorhin beſprochenen perſpektiviſchen Gitter-, Wand- und Fenſter-ornamenten iſt nicht zu verwechſeln die perſpektiviſche Verkürzung, welche jedes Ornament ebenſo wie jede Architekturform durch den wechſelnden Standpunkt des Beſchauers erfährt. Klare, einfach gezeichnete Flächenornamente werden auch in ſtarker Verkürzung noch keine ſtörenden Zerrbilder geben.

Anders verhält es ſich dagegen mit Ornamenten auf gebogenen Flächen, z. B.

Fig. 188.



Schluſsſtein an einem Barockhauſe zu Bamberg [88]).

(Siehe Art. 114.)

Gewölben, Säulentrommeln u. ſ. w., wo nicht ſelten durch die Perſpektive ungünſtige Ueberſchneidungen und Verziehungen entſtehen (Fig. 183). Hieraus iſt deutlich zu erſehen, daſs namentlich mehrfach gebogene Flächen für gröſsere Kompoſitionen gefährlich ſind. Die figürlichen Malereien auf dem doppelt gekurvten Profil der »Schulter« mancher griechiſcher Vaſen ergeben ſehr ſtörende Abbiegungen der Figuren. An den ſchönſten griechiſchen Vaſen iſt der Figurenſchmuck auf die zylinderähnliche Hauptfläche des Getäſses beſchränkt.

88) Tintenſkizze des Verfaſſers nach der Wirklichkeit.

Am ſchlimmſten ſind die Verzerrungen, welche perſpektiviſche Gewölbemalereien — etwa im Sinne der pompöſen architektoniſchen Deckenmalereien des *Pater Pozzo* — wiederum durch die Perſpektive erleiden (Fig. 184[84]). Weil dieſe Malereien im weſentlichen nur für einen beſtimmten Standpunkt konſtruiert werden können, ſo können ſie auch nur von dieſem aus richtig wirken; von allen anderen Stellen des Saales oder der Kirche aus ergeben ſich fatale Verſchiebungen, fallende Säulen u. ſ. w.

Auf einfach zylindriſchen Flächen können kleingeteilte Ornamente durch die

Fig. 189.



Entwurf zu einem Schlusſtein am Juſtizgebäude zu München[89]).

Für Ausführung in Kehlheimer Kalkſtein beſtimmt.

Man beachte die Vermittelung des Kopfes mit dem Schlusſtein und den Keilſteinen daneben durch Schnörkelſchild, Drapierung, Barthaar u. ſ. w. In der Kompoſition iſt auf die Fugenteilung — punktierte Linien — Rückſicht genommen.

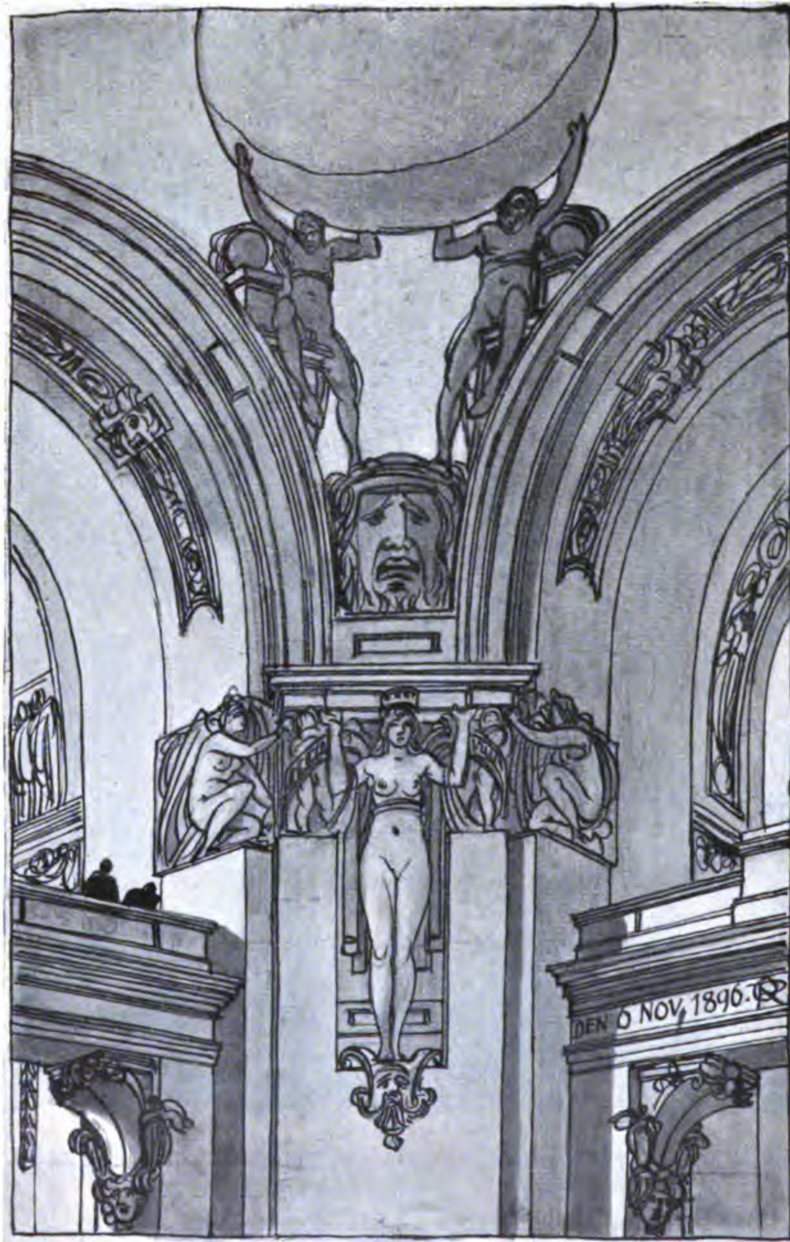
Sehr deutlich iſt in dieſer Abbildung der friſche Reiz der Tinteníkizze zu erkennen, welche durch das Verwaſchen einiger Tintenſtriche mit dem wäſſerigen Pinſel plaſtiſche Weichheiten im Gegenſatz zur klaren Zeichnung in den Lichtern und zu den tiefen feſtbegrenzten Schlagſchatten wirkungsvoll und anſcheinend mühelos entſtehen läſst.

(Siehe Art. 114.)

89) Verkleinerte Wiedergabe nach der Original-Tintenzeichnung von Profeſſor Dr. *Fr. v. Thierſch* in München.

Gesetzmäfsigkeit der projektivischen und perspektivischen Verkürzung und Verfeinerung sehr gut wirken. Man denke an die Kassettierung eines Tonnengewölbes, einer Kuppel oder sogar eines aus zwei sich durchdringenden Zylinderflächen gebildeten

Fig. 190.



Studie zum Schmuck eines Kuppelkämpfers [90]).

(Entworfen von Otto Rieth.)

Kontrast von Figurenschmuck und Architektur. Man beachte die Einfügung der Figuren in strenge architektonische Felder und Linien. (Siehe Art. 115.)

90) Faks. Repr. nach: RIETH, a. a. O., 4. Folge, Taf. 19.

Kreuzgewölbes (ſiehe Fig. 198). Man denke ferner an die Kannelierung eines Säulenſchaftes oder an den ornamentalen und figürlichen Reliefſchmuck an der unteren Trommel einer Säule oder an einer ſteinernen Brunneneinfaſſung (ſiehe Fig. 165, S. 149).

Den ſtiliſtiſchen Forderungen des Flächenornaments hat in gewiſſem Sinne auch das Relief, ſelbſt das Hochrelief zu folgen, zu welchem im letzten Grunde

Fig. 191.



Ornamentale Verwendung einer Figur[91]).

Hier iſt eine deutliche ſtrenge Symmetriewirkung beabſichtigt, wobei jedoch durch gewiſſe kleine Zufälligkeiten ein ſchablonenmäſsiger Eindruck vermieden wird. Die Fülle des langen Frauenhaares iſt mit zur Ornamentbildung benutzt.

(Siehe Art. 115.)

der Idee nach auch Figurengruppen mit geſchloſſenem Hintergrund, z. B. in Giebelfeldern zu rechnen ſind (ſiehe Art. 93, S. 140).

[91]) Fakſ.-Repr. nach einer Original-Bleiſtiftſkizze von *Otto Rieth*. (Der Hintergrund iſt mit dem Pinſel farbig getönt.

112. Körperliche Ornamente. Ganz anders verhält es fich mit der Kompofition von Ornamenten, welche als freiftehende Körper von verfchiedenen Seiten betrachtet werden können, z. B. Säulenkapitelle, Kreuzblumen und andere freie Bekrönungen und Endigungen, Kandelaberformen, Schmuckbrunnen u. f. w. Wenn irgend möglich, follten derartige körperliche Ornamente von Anfang an plaftifch entworfen werden in Ton, Plaftilin, Gips u. f. w., namentlich dann, wenn runde und eckige Körperformen zufammentreffen. Ausführlichere allgemeine Grundlagen hierfür find bereits in Art. 66 (S. 89) gegeben worden. Dem perfpektivifchen Entwerfen ift daher eine gröfsere Bedeutung beizumeffen, als es an vielen Schulen zu gefchehen pflegt. Die Kompofition des korinthifchen Kapitells entfaltet erft in der perfpektivifchen fchrägen Unterficht, für welche es berechnet ift, ihren vollen Linienreiz (fiehe Fig. 103, S. 93).

113. Verfchiedenartige Beftimmung des Ornaments. Es ift zweckmäfsig, die Bedeutung und Beftimmung der Ornamente unter den verfchiedenften Gefichtswinkeln zu betrachten, um nicht in einfeitigem Urteil befangen zu bleiben. So erfcheint es befonders wichtig, die einer grofsen Zahl von Ornamenten zufallende Aufgabe des Gliederns, d. h. des Trennens und des gleichzeitigen Verknüpfens, ferner des Vermittelns und des Zufammenfaffens, des Füllens und des Umrahmens u. f. w. ins Auge zu faffen.

Die allgemeine Bedeutung des Ornaments als Kontraftmittel, zur Unterbrechung, Betonung und Vermittelung in der architektonifchen Gliederung wurde fchon in Abfchn. 1, Kap. 3 erörtert. Hier feien praktifche Anwendungen für beftimmte Zwecke in einigen Beifpielen gegeben.

Der Triglyphen- und Metopenfries des dorifchen Gebälkes bringt eine deutliche Trennung zwifchen Architrav und Kranzgefims hervor. Als Gefamtmaffe verbindet er fich aber gleichzeitig mit der lotrechten Fläche des Architravs, in welchen überdies die zu den Triglyphen gehörigen Tropfenleiften einbinden, und führt mit dem oberen Abfchlufsplättchen über zu den Untergliedern des Kranzgefimfes. Im Gefamtbild wirkt der Triglyphenfries wie ein reiches Band, welches fich um den ganzen Tempel herumfchlingt und fo im Verein mit dem Architrav die vielen Säulen zu einem einheitlichen Kranze verknüpft.

In ähnlichem Sinne ift die rein dekorative Zwerggalerie aufzufaffen, welche am Wormfer Dom die beiden Rundtürme mit dem dickeren Achtecksturm dazwifchen umfchlingt. Auch das reiche, ornamental gegliederte Band, welches fich um den Kuppelfufs des Deutfchen Reichstagshaufes zieht (Fig. 185[85]), reiht fich ein in diefen Gedankenkreis. Ebenfo die reichen, flechtwerkähnlichen Brüftungen vieler Fachwerkbauten, flache Gurtgefimfe u. f. w., welche fich bindend um eine Vielheit von Formen fchlingen.

114. Köpfe in Architektur und Ornament. Eine wichtige Vermittlerrolle fällt dem Ornament da zu, wo es fich um die Verbindung eines Kopfes mit architektonifchen Formen handelt. Für den viel verwendeten Löwenkopf können ohne weiteres die Locken der Mähne in entfprechender Stilifierung zur Ueberführung verwendet werden — fiehe die ftrahlenförmige Anordnung an den Löwenköpfen der griechifchen Wafferfpeier, der romanifchen Ringhalter (fiehe Fig. 135, S. 118); ferner die Schnörkelfchilder an den Löwenköpfen der Renaiffance u. f. w.

Schwieriger liegt der Fall bei der Verwendung des menfchlichen Kopfes in der Architektur, z. B. an Schlufsfteinen, Konfolen, Kapitellen. Ohne Vermittelung kann er unerträglich ausfehen, wie abgehackt (Fig. 186). Je nach dem Zweck, dem Material, der Ausladung u. f. w. find die mannigfaltigften Löfungen möglich, durch

Fig. 192.



Ornamentaler Kinderfries von Hans Holbein d. J.

Eine Jagdszene ist hier zu einem reinen Ornament ausgebildet dadurch, dass sie in das Kindliche, Naive übersetzt und außerdem mit dem Rankenwerk des Hintergrundes zu einem einheitlichen reichfüllenden Friese verschmolzen ist. In geschickter Linienführung durchdringen sich beide Motive: deutliche Kontrastlinien der mittleren Figur und der Ranke, ebenso des Hundes, der den Hasen fasst. Dagegen werden die beiden äußeren Figuren von den Endigungen der Ranke eingerahmt.

(Siehe Art. 115.)

Fig. 193.



Balkonträger neben dem Portal des Palazzo Fenzi in Florenz (Barockstil).

Bildh.: R. Curradi.

Vermittelung von figürlichem Schmuck und Architektur durch ein halb architektonisches, konsolenartiges Ornament: ohrmuschelähnliche Voluten sind durch Drapierungen mit dem Pilaster verbunden. Der zwischen diesen bockshornartigen Voluten sitzende Faun trägt auf seinem Rücken einen Weinschlauch und mit diesem das vorgekragte Gebälkstück. Dem hageren Kerlchen wird augenscheinlich die schwere Arbeit recht sauer.

In der deutschen Renaissance sind nicht selten Figuren in durchbrochene Schnörkelschilder (Kartuschen) gesteckt. Gute Verbindungen von figürlichem und architektonischem Schmuck zeigen auch die hermenartigen Karyatiden am und im Otto Heinrichs-Bau des Heidelberger Schlosses [92]).

(Siehe Art. 115.)

92) Vergl. auch die gemalten Karyatiden in den Stanzen des Vatikan in Teil II, Band 5 (S. 114) dieses »Handbuches«.

Ueberführung der Haar- und Bartformen in Blattwerk (Fig. 187) oder durch vermittelnde Drapierungen, Bänder, Blumen, frei erfundene Schnörkel und alle erdenklichen ornamentalen Zutaten (Fig. 188). Man denke an die bekannten *Schlüter*schen Masken sterbender Krieger als Schlufssteinschmuck des Berliner Zeughauses. Als wohlgelungene Beispiele dieser Art aus neuerer Zeit müssen die nach den Entwürfen von *Wallot*, *Fr. v. Thiersch*, *Rieth* u. a. ausgeführten Bildhauerarbeiten gelten (siehe Fig. 74 [S. 68], 189 [S. 171] u. 194).

Die innige Verbindung des menschlichen Kopfes mit der Architektur gehört zu den anziehendsten, aber auch zu den schwierigsten Aufgaben der Ornamentik. Doch sollte man, wenn keine tüchtigen Bildhauer zur Verfügung stehen, besser von figürlichem Schmuck absehen; denn an fratzenhaften Masken sehen wir uns sehr bald satt.

Je charakteristischer im Sinne der Porträtähnlichkeit ein Kopf behandelt ist, desto weniger vertragen wir an einem Bau seine mehrfache Wiederholung. Wir

Fig. 194.



Vermittelungsornament im Reichstagshause zu Berlin [93]).

Arch.: P. Wallot.

Verbindung von menschlichem Kopf und architektonischer Gliederung durch ornamentale Vermittelungen. Die Ausladung des Frauenkopfes harmoniert mit dem Vorsprung der Konsolen und mildert die Härte des dunklen Rücksprunges zwischen den Konsolen.

Man beachte die schönen Kontraste von begleitenden und gegenläufigen Linien, von strengen und freieren Formen.

Dem Ornament liegt als einheitlicher Gedanke der Segen des Friedens zu Grunde: der Frauenkopf trägt den stilisierten Aehrenschmuck mit Kornblume und Mohn; Weinranken mit vollen Trauben schlingen sich um die Friedenspalmen. Man denke sich als ornamentales Gegenstück die Schrecknisse des Krieges aus!

begegnen allerdings an protzigen Spekulationsbauten öfters der Geschmacklosigkeit, dafs z. B. mehrere Schlufssteinköpfe nebeneinander nach demselben Modell gemeifselt oder in Zementgufs nachgebildet sind, natürlich der Billigkeit halber. Wenn die Mittel nicht reichen, dann wähle man lieber ein einfacheres Ornament oder man verzichte ganz darauf!

Wie entzückend ist die Modellierung der vielen Terrakottaköpfe in den Arkaden-

93) Fakf.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1894, S. 597.

Fig. 195.



Vermittelungsornament an einem Neubau in Nordamerika.

(Im Stil des Modern Romanesque.)

Der Blattſchmuck, welcher hier zur Vermittelung von Bogenanfänger, Quaderwerk und lotrechtem Rundſtab benutzt iſt, zeigt Anklänge an den byzantiniſchen Akanthus, iſt aber voller gehalten, ſo daſs die Blattſpitzen ſich auf die Ranken und Nebenblätter auflegen; ſomit bleibt nur wenig Hintergrund herauszuarbeiten, und gerade dadurch wird trotz der ſcharfgeſchnittenen Art des Blattwerkes ein breiter, kräftiger Eindruck erzielt, der mit dem kräftigen Quaderwerk gut zuſammengeht.

(Zu Art. 116.)

Fig. 196.



Vermittelungsornament an einem Neubau in Nordamerika.

Anſchluſs einer Hauſteinbrüſtung an Quadermauerwerk [94]).

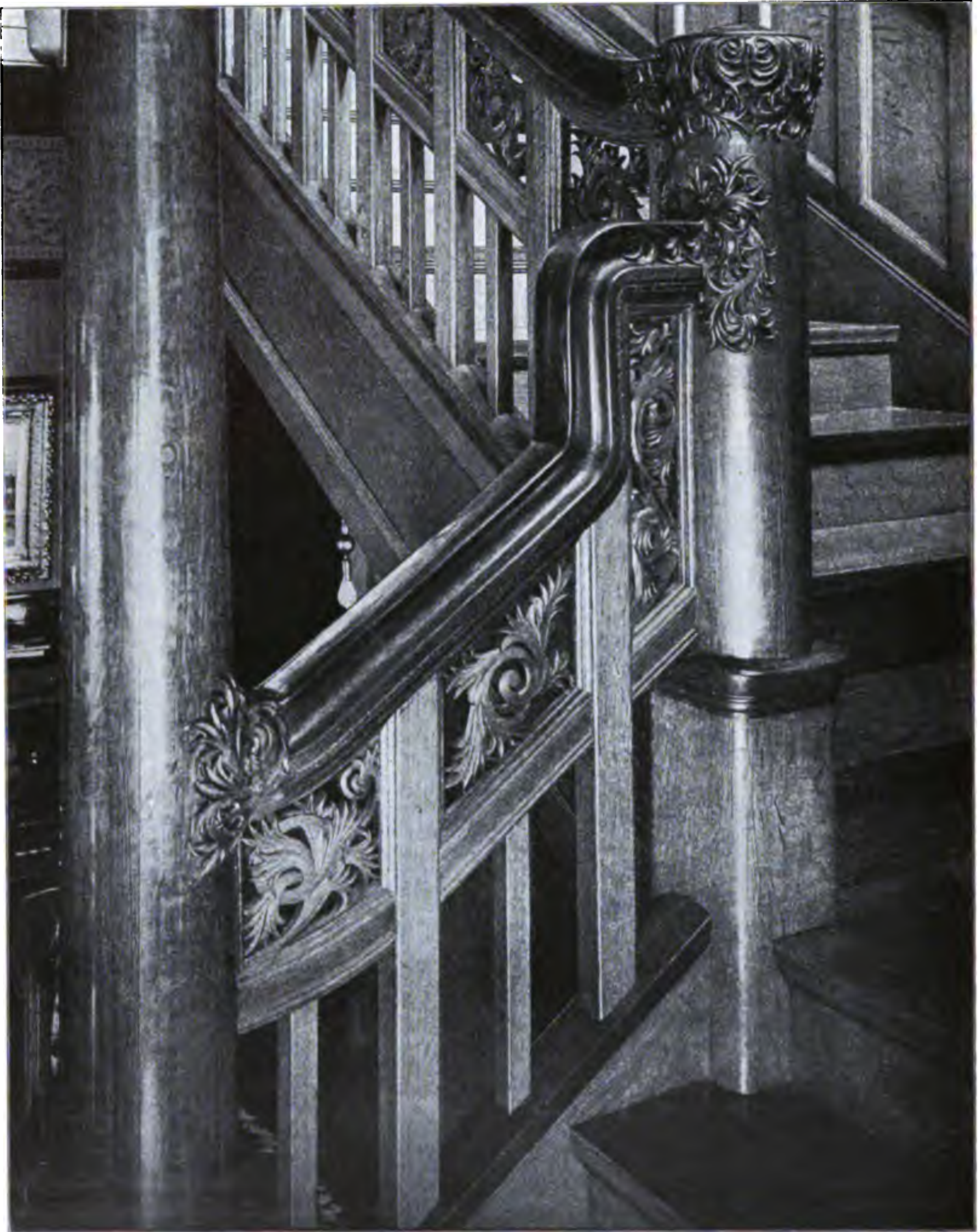
(Im Stil des Modern Romanesque.)

Die Akanthusblätter ſchmiegen ſich eng an die ſchlichte Anſchluſsform an und laufen weich in die Rundung der Abdeckplatte über. Die Flachheit des Ornaments gibt hier einen geſchloſſenen, feſten Eindruck und erfordert nur geringe Mühe des Steinbildhauers.

(Zu Art. 116.)

[94]) Nach: Deutſche Bauz. 1894, S. 481 (wo ausführlicher über dieſe von *Henry Richardſon* eingeführte Wiedergeburt des romaniſchen Stils berichtet iſt). — Vergl. auch: Deutſche Bauhütte 1899, S. 197.

Fig. 197.



Vom Wohnhause R. Morse zu Chicago [95]).

Arch.: Bell & Swift.

Vermittelungsornamente an den Anschlüssen des Geländers.

Eine Anordnung der Handleiste, welche uns ohne Unterbrechung, also möglichst bequem von einem Geschoss zum anderen führt, würde der etwas gekünstelten Lösung mit den Anschlussornamenten noch vorzuziehen sein.

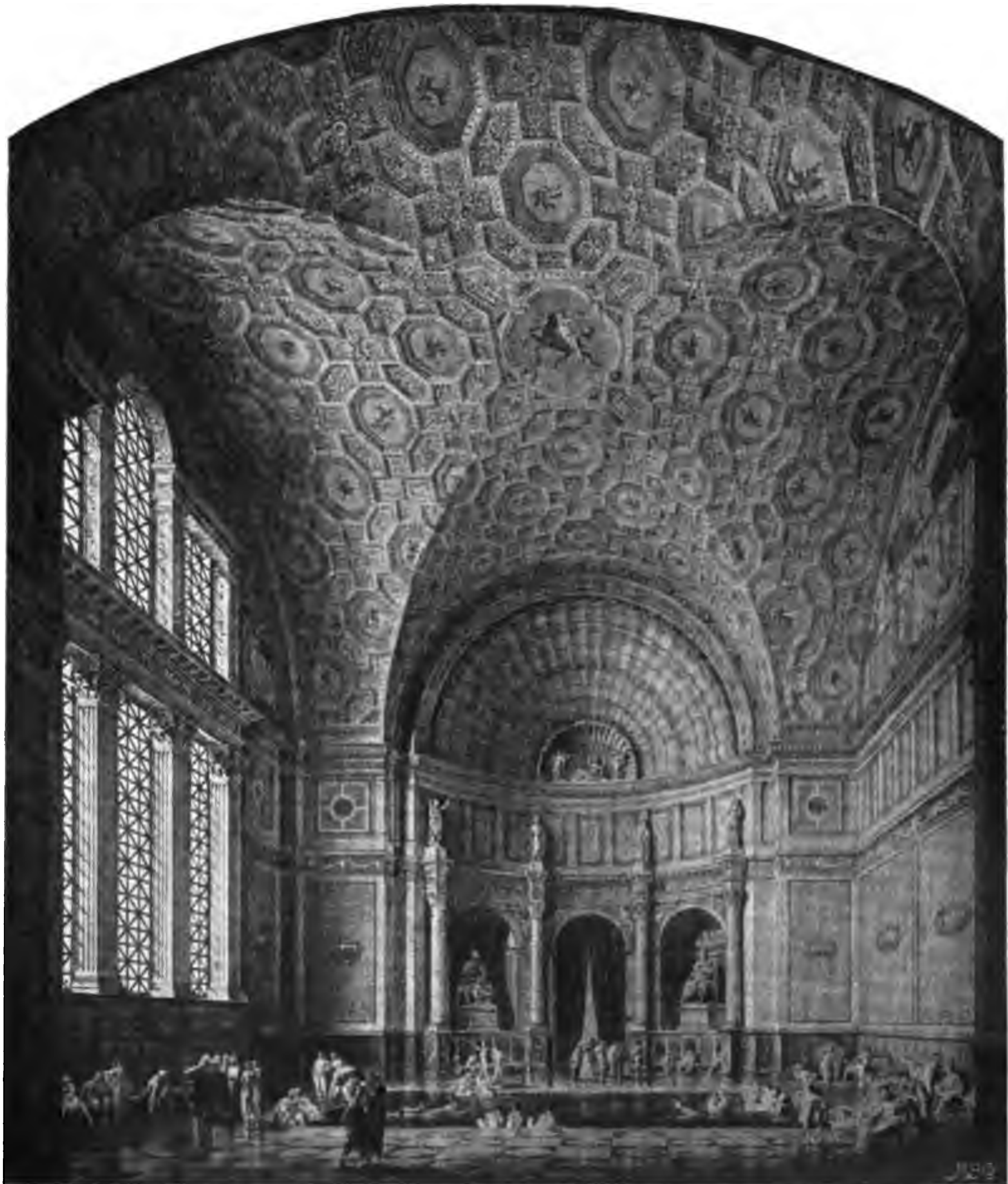
Man beachte übrigens die wirkungsvolle Bearbeitung des Holzes, die zweckmässige Abrundung aller Kanten und die schönen Kontraste in der Flächenteilung und Ornamentierung.

95) Fakſ.-Repr. nach: GRAEF, P. Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J.

höfen der weltberühmten Certosa bei Pavia durchgeführt; sämtliche Köpfe verschieden, alle nach dem Leben mit gröfster künstlerischer Frische stets neu modelliert.

Je reicher und wertvoller ein Ornament ist, desto sorgfältiger sollte man bei seiner Ausführung zu Werke gehen und desto gröfsere Vorsicht ist bei seiner Wiederholung geboten.

Fig. 198.



Innenansicht des kreuzgewölbten Tepidariums in den Diocletian-Thermen zu Rom.

(Restauration von Auer.)

Beispiel der Zusammenfassung der vier Felder des Kreuzgewölbes zu einer einheitlichen Wirkung durch einheitliches Ueberziehen mit kleineren Teilungen. (Vergl. weiter unten in Art. 163 den Einfluss der Konstruktion auf die Ornamentierung.)

(Zu Art. 117)

115. Figürlicher Schmuck.

Dies gilt ganz beſonders für den figürlichen Schmuck. An der richtigen Stelle in harmoniſcher Stiliſierung kann er auſserordentlich belebend, anderenfalls aber in demſelben Maſse ſtörend wirken. Die Verbindung der weichen Formen der menſch-

Fig. 199.



Vom Treppenhauſe im Schloſſe Haanberg bei Brixen[96]).

Zuſammenfaſſende, verbindende Ornamente.

Die ſpätgotiſchen Ranken und Blätter ſind freihändig auf alle verputzten Teile der Wände und Gewölbe gemalt. Sie ziehen ſich unbekümmert um alle Knicke hinweg von einer Fläche auf die andere und verbinden ſo die verſchiedenen kleineren Teile zu einer gröſseren Geſamtwirkung.

Zur Belebung des obigen Rankenornaments ſind allerhand Figuren, Jäger, Bären, eine Diana auf dem Hirſch, Wappen, Inſchriften u. ſ. f., in freier Verteilung über die Flächen zerſtreut.

Ein ſchlichter, aber einheitlicher Farbanſtrich kann auch ſchon verbindend wirken und iſt ſogar in vielen Fällen vorzuziehen.

[96]) Nach einer Aufnahme von *Otto Schmidt* in Wien.

lichen Figur mit den ftraffen Linien der Architektur zu einer einheitlichen harmonifchen Kontraftwirkung ift ein von *Otto Rieth* meifterhaft behandeltes Thema; es bietet einen hohen künftlerifchen Genufs, feine »Skizzen« daraufhin zu betrachten (Fig. 190 u. 191). Die Architektonifierung von Figuren wurde fchon in Art. 95 (S. 147) behandelt; zur Ergänzung dienen noch Fig. 192 u. 193.

Fig. 200.



Teilftück des Palaftes Porto zu Vicenza.

(1552 erbaut.)

Arch.: Palladio.

Die Fruchtgehänge zwifchen den korinthifchen Halbfäulen und den Fenfterumrahmungen find hier als Kontraftmittel benutzt zur Unterbrechung der vielen lotrechten Linien und zur Ergänzung der ftraffen architektonifchen Gliederung durch weiche plaftifche Formen. Das gleiche gilt von den auf den Fenftergiebeln ruhenden Figuren, welche überdies den Reichtum der korinthifchen Kapitelle in rhythmifchen Zufammenhang bringen. (Zu Art. 118.)

116. Vermittelungs-ornamente. Architektonische Vermittelungsornamente, wie z. B. in den Zwickeln der Treppengiebel der deutschen Renaissance oder an ähnlichen Ueberleitungsstellen, können nur in Verbindung mit dem Gesamtbild entworfen werden. Man vergesse aber nicht, dass Vermittelungen nie zur Hauptsache werden dürfen. (Vergl. Fig. 194 bis 197 und die beigefügten Erläuterungen; ferner sei zurückverwiesen auf die vermittelnden Malereien des gotischen Rippengewölbes in Fig. 66, S. 59.)

117. Zusammen-fassende Ornamente. Das Ornament wird ferner zur Zusammenfassung von mehreren einzelnen Teilen zu einer grösseren Gesamtwirkung verwendet, z. B. an dem in Fig. 198 dargestellten Kreuzgewölbe der römischen Thermen des *Diocletian*, wo die ornamentale Kassettierung über die Gratlinien des Gewölbes hinweggreift und so die vier Kappenfelder zu einer gemeinsamen Flächenwirkung zusammenzieht: »Massenstil«. (Vergl. auch im folgenden Kapitel den Einfluss von Material und Konstruktion auf die Ornamentierung; vergl. ferner das in Art. 113 [S. 174] u. 91, unter 5 [S. 136] über die zusammenfassende Kraft von einheitlich durchgeführten Friesen Gesagte und die Bemerkungen bei Fig. 199.)

So können auch mehrere Konstruktionsteile durch eine einheitliche Form oder durch ein diese Teile überziehendes Ornament zu einer grösseren Gesamtwirkung zusammengefasst werden; z. B. sind durch die in Fig. 189 dargestellte breite Schlusssteinkartusche des Münchener Justizgebäudes die fünf mittleren Keilsteine des weiten Rundbogens zu einer grösseren Mittelmasse zusammengeschlossen. Die Kartusche zieht sich also quer über fünf Steine hinweg, ist aber nicht nachträglich aufgelegt, sondern lässt in den durchgehenden Keilsteinfugen deutlich erkennen, dass sie in monumentalem Sinne im Zusammenhang mit den Bogenquadern des Hintergrundes ausgearbeitet ist.

In dem aus vielen einzelnen Hölzern zusammengesetzten Fachwerkbau, wo die Gefahr einer unruhigen Linienwirkung besonders nahe liegt, kann durch zusammenfassende Ornamente beruhigend gewirkt werden. Im niedersächsischen Fachwerkbau (Hildesheim, Braunschweig, Goslar u. s. w.) kehrt sehr häufig ein fächerartiges Kerbschnittornament wieder, welches sich ohne Rücksicht auf die Fugen über die Fussschwelle, den Ständer und die beiden Fussstreben hinwegzieht und so in die vielen schmalen und geradlinigen Holzteile eine grössere Rundform hineinbringt. In ähnlichem Sinne ist der »Jonasfries« in Fig. 118 (S. 106) aufzufassen. In den rheinischen und süddeutschen Fachwerkbauten bilden nicht selten die mannigfaltig verflochtenen ornamentalen Andreaskreuze in den Brüftungsfeldern im Zusammenhange ein reiches, das ganze Gebäude umschlingendes Band.

In den grossen Torbogenöffnungen des guten Fachwerkbaues schliessen sich die seitlichen Ständer, der Sturzbalken und die beiden grossen Kopfbänder zu einer einheitlichen Massenwirkung zusammen, welche durch ein alle Teile gemeinsam überspinnendes Ornament noch deutlicher zum Ausdruck kommt.

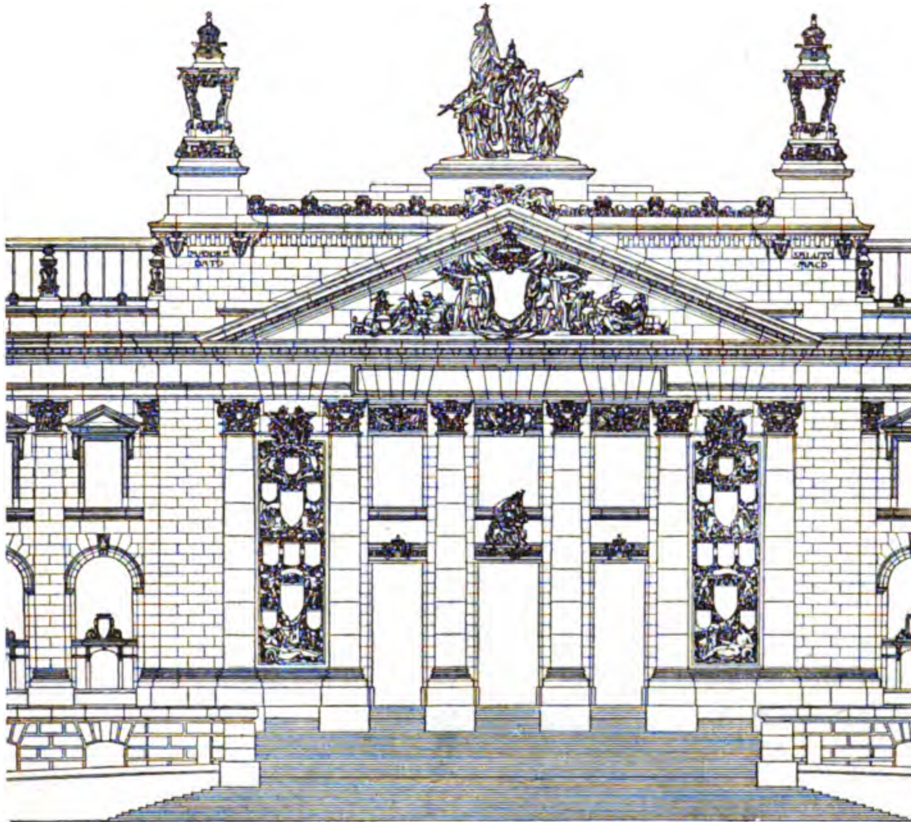
Auch durch einheitliche Brettverschalungen können Zusammenfassungen erzielt werden.

118. Trennende und verbindende Ornamente. Wie dem Ornament die Aufgabe des Verbindens, des Zusammenfassens zufallen kann, so wird es auch zur Trennung von zu vielen ähnlichen Teilen verwendet (siehe Fig. 185 [S. 168] u. 200 [S. 181]).

Da nun jeder Gliederung gleichzeitig trennende und verbindende Gedanken und Formen zu Grunde liegen müssen, so wird es namentlich bei der Verteilung des ornamentalen Reichtums wichtig sein, diese beiden Gesichtspunkte gleichzeitig im Auge zu behalten (vergl. Fig. 201 nebst Erläuterungen, sowie Art. 113 [S. 174]).

Füllungsornamente haben die Aufgabe, begrenzte Flächen von beſtimmter Form zu ſchmücken. Wenn ſie nun richtig füllen ſollen, ſo dürfen ſie nicht ſchon in einiger Entfernung von der Umgrenzung verlaufen, ſondern müſſen dicht an dieſe herantreten, wenigſtens an einigen charakteriſtiſchen Stellen, eine Forderung, welche von Anfängern ſehr häufig überſehen wird (ſiehe Fig. 181 [S. 164] u. 182 [S. 165]). 119. Füllungsornamente.

Fig. 201.



Nach dem Königsplatz gerichteter Giebelbau an der Hauptſchauſeite des Deutſchen Reichstagshauſes zu Berlin.

Arch.: P. Wallot.

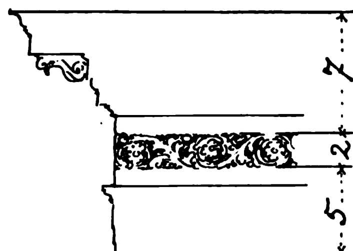
Verteilung des ornamentalen Reichtumes: Zu beiden Seiten der 3 Portale ſteigen zwei Wappenbäume „Nord und Süd" mit den Wappen der deutſchen Bundesſtaaten als Reliefſüllungen zwiſchen den Wandpilaſtern empor. In Kapitellhöhe verbindet ſich der Reichtum durch Reliefs über den Fenſtern. Dazu kommt noch der Kaſſettenſchmuck zwiſchen dem Architrav der Säulenſtellung und der Wand — in der geometriſchen Vorderanſicht nicht ſichtbar. — Selbſtverſtändlich hat auch das Giebeldreieck einen reichen Schmuck erhalten. Es iſt die Frage, ob hier ſtatt des Hochreliefs nicht volle Figuren mit den freiſtehenden Säulen und der groſsen Tiefe des Königsplatzes noch beſſer harmoniert hätten. Vielleicht wurde darauf verzichtet im Hinblick auf die weiter oben folgende vollplaſtiſche Gruppe der Germania.

Die breitere Rücklage des Giebelbaues bietet in ihrer völligen Ruhe der ſchmuckloſen glatten Quaderung einen wohltuenden Hintergrund (erſt über dem Attikageſims der Rücklage erheben ſich rechts und links reiche Aufbauten, mit Wappen geſchmückt und von der Kaiſerkrone bekrönt. Akroterienartige Masken mit Girlanden dazwiſchen verbinden die Eckbekrönungen und laſſen die Attika frei ausklingen).

Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daſs der ornamentale Schmuck in der Wirklichkeit ſich ruhiger der groſsen Architektur mit ihren kräftigen Licht- und Schattenmaſſen unterordnet, als dies in der geometriſchen Linienzeichnung der Fall iſt; aber gerade die Linienzeichnung läſst den bindenden Grundgedanken des ornamentalen Kontraſtes und Zuſammenhanges augenfälliger hervortreten.

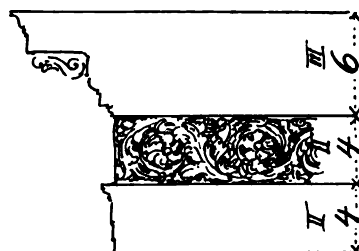
Durch mangelhafte Füllung können ſogar die architektoniſchen Proportionen der Hauptteilungen beeinträchtigt (Fig. 202), durch günſtige Füllung dagegen verdeutlicht werden (Fig. 203).

Fig. 202.



Das Rankenornament füllt den Fries nicht richtig aus und ſtört dadurch die Höhenproportionen des ganzen Hauptgeſimſes.

Fig. 203.

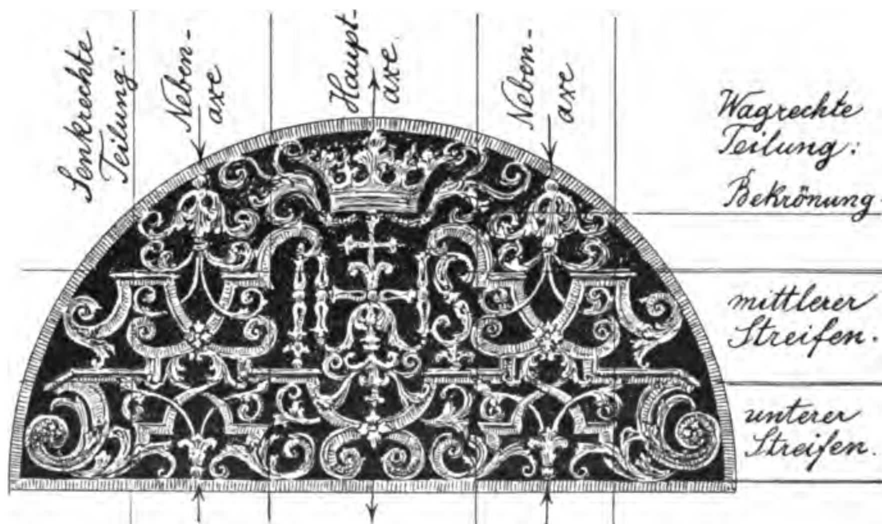


Das vollkommen füllende Rankenornament trägt zur Verdeutlichung der Höhenteilung des ganzen Geſimſes in Architrav, Fries und Kranzgeſims bei.

In den üppigen Dekorationen der Barockzeit greifen die Füllungsornamente nicht ſelten über die einfaſſenden Linien hinweg; in ihrer Vollſaftigkeit quellen ſie über den Rahmen hinaus (ſiehe Fig. 210).

Die Füllung kann auf die mannigfaltigſte Weiſe erzielt werden: durch Ueberſäen mit vielen kleinen, gleichwertigen Teilchen, durch Betonungen und untergeordnete

Fig. 204.



Schmiedeeiſernes Oberlicht über dem Eingangstor am Clementinum zu Prag.

Füllungsornament in einem Halbkreis.

Zerlegung in lotrechte und wagrechte Teilungen und Zwickelfüllungen, und zwar ſo weit ausgedehnt, daſs das Ornament den Halbkreis richtig bis an den Rand hin füllt.

Man beachte noch die Kontraſte von breiten und ſchmalen Streifen, von Kurven und Geraden u. ſ. w., in der Mitte das Monogramm I H S mit Kreuz und Krone.

Zutaten, durch Linienführungen, welche mit den Begrenzungslinien gleichlaufen oder in kontraſtierender Bewegung verlaufen, kurzum durch alle jene Kompoſitionsmittel,

welche in Abſchn. 1, Kap. 3 behandelt wurden, und ſchlieſslich durch alle möglichen Kombinationen dieſer Mittel. Als ein Beiſpiel ſolcher Kombinationen ſei das in Fig. 204 dargeſtellte halbkreisförmige Oberlichtgitter der Univerſitätskirche zu Prag angeführt. Ebenſogut hätte dieſe Halbkreisfläche auch nach dem Grundgedanken der Strahlung oder der Parallelverſchiebung oder der Kreuzung u. ſ. w. gefüllt werden können, wenn nur eine gute Füllung erzielt wurde.

Für die Füllungsornamente mit Blattwerk gibt uns die Natur wertvolle Fingerzeige. Man beachte einmal an einem belaubten Zweig die Stellung der Blätter, wie ſie ſich nebeneinander ausbreiten, oft in radialgeſtellten Gruppen, um möglichſt viel Licht aufzufangen (ſiehe Fig. 135, S. 118). Schöne Anwendungen ſehen wir an dem Gitterchen in Fig. 256 und an der Portalfüllung der Eliſabethkirche zu Marburg (ſiehe Fig. 181, S. 164).

Fig. 205.



Gut füllende Kompoſition in einer Kreisfläche [97]).

In der ſchönen Malerei einer griechiſchen Trinkſchale (Fig. 205) ſind die beiden Figuren in wirkungsvollem Kontraſt der Richtungen zur Füllung der Kreisfläche benutzt. In Wirklichkeit iſt der Kontraſt von Zeichnung und Hintergrund nicht ſo hart, da die Figuren nicht weiſs auf ſchwarz, ſondern rot auf ſchwarz ſtehen. Das Mäanderkäntchen ſchlieſst in gleichwertiger Verteilung von Schwarz und Rot mit einem feinen Mittelton ab.

Von groſser Bedeutung für das Füllungsornament iſt die günſtige Verteilung von Zeichnung und Hintergrund. Ihr Flächenverhältnis zueinander wird ſehr verſchieden ſein müſſen, je nach der Farbe, dem Zweck, dem Material u. ſ. w. Ein helles Ornament auf dunklem Grund wirkt ganz anders als dasſelbe Ornament in dunkler Zeichnung auf hellem Grund. (Vergl. Art. 49 [S. 55] u. 70 [S. 105].)

In einer kraftvollen Architektur wird das Ornament voller ſein müſſen als in einer zierlichen, graziöſen Umgebung; man beachte den vollſaftigen römiſchen Rankenfries in Fig. 206. Beſonders wichtig iſt es, beim Entwerfen von durchbrochenen Füllungsornamenten auf einen guten Zuſammenhang der Zeichnung und des Rahmens und auf eine geſchickte Verteilung der Durchbrechungen hinzuarbeiten. Schöne Beiſpiele bieten uns Fig. 53 bis 55, welche in ſtarker Verkleinerung nach Orginal-

[97]) Fakſ.-Repr. nach: Hirth, G. Der ſchöne Menſch im Altertum. München 1904.

Tintenzeichnungen von Dr. *Fr. v. Thierſch* wiedergegeben ſind. Sie ſtellen Füllungen dar, welche für die Ausführung in getriebenem Eiſenblech mit durchbrochenem Hintergrund entworfen waren. Man beachte die Füllung der gröſseren Zwiſchenräume zwiſchen den Figuren und der Umrahmung durch ornamentale Ranken u. ſ. w.



Fig. 206.

Teil eines Frieſes vom Forum Trajanum zu Rom.
Jetzt im Lateranmuſeum daſelbſt.
Beiſpiel eines ſehr üppig füllenden, vollſaftigen Ornaments, welches in Einklang ſteht mit der kraftvollen römiſchen Architektur.

Bedenklich ſind die zu ſtark durchbrochenen Laubſägearbeiten in den Brüſtungen und Giebeln des miſsverſtandenen »Schweizerſtils« der letzten Jahrzehnte; ſie ſind in der Regel viel zu zerbrechlich und kleinlich gehalten. Wieviel anſprechender und wetterfeſter erſcheinen uns die echten Brettornamente in den Alpenländern (ſiehe Fig. 231).

Fig. 207.



Gittertür in der Spitalkirche zu Krems[98]).

Füllungsornamente aus getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund.

Man beachte die naiven Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies, des Jüngsten Gerichtes, der Madonna, der Hostie, des St. Georg mit dem Drachen etc. und endlich der köstlichen Jagdszenen unten. Bei allem Reichtum der Zeichnung ist durch die quadratische Felderteilung doch die monumentale Ruhe und Einheit gewahrt.

[98]) Nach einer Aufnahme von *J. Wlha* in Wien.

Gröſsere Durchbrechungen als in Holz laſſen ſich in Blechornamenten mit durchlochtem Hintergrunde herſtellen. Man beachte in dieſer Hinſicht die köſtliche alte Gittertür aus Krems in Fig. 207[98]); die Blechornamente ſind übrigens auf einem Stabgitter befeſtigt. Ob ſie wohl urſprünglich auf Holz und farbigem Stoff aufgelegt waren?

Bei Füllungsornamenten aus ſchmiedeeiſernen Stäben — Gittern — überwiegt in der Regel die Fläche der Durchbrechung; bei durchbrochenen Steinplatten iſt aus Gründen der Feſtigkeit meiſtens das Gegenteil der Fall. Man vergleiche die ſchönen durchbrochenen Marmorbrüſtungen aus Ravenna in Fig. 110 (S. 98).

120. Rahmen-ornamente.

Wenn wir für irgend eine Umrahmung ein in Form und Farbe gutes Ornament entwerfen wollen, ſo müſſen wir uns in erſter Linie über die Bedeutung und den Zweck des Rahmens überhaupt klar ſein. Nehmen wir als Beiſpiel den Rahmen eines an einer tapezierten Wand hängenden Gemäldes an (Fig. 208). Der Gegenſatz von Bild und umgebender Wandfläche wird hier vermittelt durch den Rahmen, welcher wiederum in Gegenſatz tritt zum Bild und zur Wandfläche, aber ergänzend in harmoniſchem Dreiklang mit beiden zuſammenſtimmen ſoll. Der Rahmen hat alſo die doppelte Aufgabe zu erfüllen:

1) das Bild in ſich zuſammenzufaſſen, alſo von der Umgebung zu trennen: Steigerung der Gegenſätze;

2) das Bild in einheitlichen Zuſammenhang zu bringen mit ſeiner Umgebung: harmoniſche Verbindung der Gegenſätze.

Fig. 208.



Der Rahmen muſs demnach, wie jede organiſche Gliederung, gleichzeitig trennen und verbinden. Man denke an die Gliederung des menſchlichen Körpers, welcher in den Gelenken eine Trennung der Knochenteile und gleichzeitig eine Verbindung derſelben durch Sehnenbänder, Muskeln und Haut zeigt.

So muſs alſo der Rahmen in Form, Farbe und Reichtum eine gewiſſe Verwandtſchaft beſitzen, ſowohl mit dem Bilde als auch mit der Wand, und doch wiederum deutlich trennende Unterſchiede zeigen.

Zerſchneidend wirkt z. B. ein kräftiger, tiefſchwarzer Rahmen um ein helles Bild, welches auf einer weiſsen Wand hängt. Ebenſo zerreiſst ein breiter, weiſser Rahmen den Zuſammenhang eines dunklen Bildes und einer dunklen Wand. Wer als Dolmetſcher die geiſtige Vermittelung zwiſchen zwei verſchiedenen Sprachen herſtellen will, der muſs beide ſprechen.

So wird um ein Oelgemälde mit hellen Lichtern und tiefen Schatten beſonders häufig ein profilierter und ornamentierter Goldrahmen gewählt, welcher in ſeinen Glanzlichtern und in ſeinen dunklen Tiefen Anklänge an das Bild enthält und dieſes gleichzeitig mit den Wandtönen vermittelt; dazu kommt, daſs das Gold ſich mit allen Farben verträgt, alſo ein im Atelier gemaltes Staffeleibild einigermaſsen mit irgend einem Wandton, der ſpäter als Hintergrund hinzutritt, harmoniſiert.

Ein Uebermafs an Vermittelungen verwifcht den klaren Charakter der Gliederung. Wenn alfo die Linien eines Gemäldes bis in den Rahmen hinein fortgeführt werden, wie es z. B. *Jan Toorop* in feinem »Sang der Zeiten« getan hat (Fig. 209 [99]), fo ift die doppelte Aufgabe des Rahmens nicht erfüllt. Vortrefflich find im unten genannten Buche [99]) die Bemerkungen zu diefem Thema.

Vergl. auch die über den Rahmen heraustretenden, die Feffeln fprengenden Barockdekorationen in Fig. 210. Sie entfprangen dem damaligen auf das äufserfte gefteigerten Bedürfnis nach Linienreizen. Trotz diefer etwas gewaltfamen Dekorationsmittel mancher Barockmeifter ift jenen Räumen mit ihren grofszügigen Gewölbekonftruktionen und mit ihrer äufserft gefchickten Lichtführung meiftens eine gewaltige, einheitliche, ftimmungsvolle Wirkung nicht abzufprechen.

Fig. 209.



Jan Toorop's „Sang der Zeiten" [99]).

Auch ein Uebermafs der Rahmenbreite kann die eigentliche Hauptfache, das Eingerahmte, erdrücken, »tot machen« (Fig. 211 u. 212). Ein möglichft günftiges Verhältnis von Rahmenbreite und Feldbreite zu finden, bietet manche künftlerifche Schwierigkeiten. Nicht felten ift die Breite eines Fenfter- oder Türrahmens $^1/_4$ des Lichtmafses; $^1/_3$ wirkt fehr kräftig, $^1/_5$ zierlich. Nur ausnahmsweife wird über $^1/_2$ hinausgegangen (Fig. 212, 213, 216 u. 217).

Bei Felderdecken mit ungleichgrofsen Feldern ift für die Stege ein günftiges mittleres Mafs zu fuchen. Vergl. auch die ungleichen Rahmenbreiten in *A. Dürer's* Randzeichnungen (fiehe Fig. 86, S. 79).

[99]) Nach: VOLKMANN, L. Grenzen der Künfte. Dresden 1903.

Bei überhöhten Feldern (ſchlanken Fenſtern, Türen u. ſ. w.) ergibt ſich durch Beibehalten des gleichen Breitenverhältniſſes der Umrahmung z. B. von $^1/_4$ der

Fig. 210.



Rokokoverzierung in der Kirche zu Zwiefalten.

(Um 1750.)

Die graziöſen, freihändig angetragenen Stuckornamente treten hier als Vermittler der Pfeiler, Geſimſe und Gewölbe auf. Mit der innigen Verſchmelzung von Architektur, Plaſtik und Malerei ſind allerdings die üblichen Grenzen der einzelnen Gebiete etwas verwiſcht. Die Rahmenornamente greifen zum Teil in die Gemälde hinein, während wiederum einzelne gemalte Figuren halb plaſtiſch über den Rahmen heraustreten, hier z. B. das Teufelchen mit den Fledermausflügeln und Bocksbeinen, welches plaſtiſch und bemalt iſt. Das Engelfigürchen darunter mit den Schmetterlingsflügeln iſt im Tone des Stuckrahmens gehalten; nur im fliegenden Tuch und im blutenden Herzen, welches von ihm in der Hand gehalten wird, klingen die Farben des Gemäldes aus.

Lichtweite und $1/4$ der Lichthöhe ganz von felbft eine ähnliche Ueberhöhung des Rahmens. (Siehe Art. 74 u. 75: »Aehnlichkeit der Verhältniffe«.)

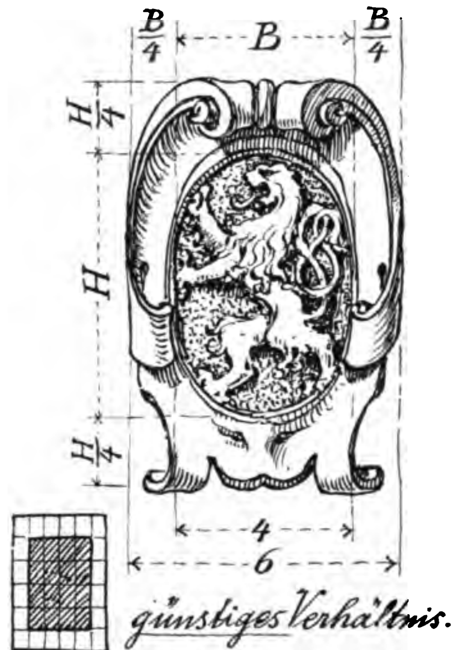
Der Anfänger pflegt in der Regel die künftlerifchen Ausdrucksmittel, die er kennen gelernt hat, zu übertreiben und macht deshalb Rahmenprofile und Ornamente faft immer zu derb. Wie aufserordentlich zart find dagegen die Stuckaturprofile der fchönften Barockdecken-Dekorationen; und doch wirken fie in Licht und Schatten fehr lebhaft.

»Ein Unterfchied, den unfer Auge überhaupt wahrnehmen kann, wirkt gröfser, als er in der Tat ift« *(Helmholtz)* — einer der wichtigften Sätze der Kontraftlehre!

Fig. 211.



Fig. 212.



Bildgröfse und Rahmenbreite.

Bei gleicher Breite von Rahmen und Feld wirkt letzteres zu unbedeutend; es wird vom Rahmen erdrückt. Wie der Volksmund fagt, ift hier „mehr Brühe als Braten"!

Schädigung des Gröfseneindruckes der Hauptform und der Gefamtwirkung. Die Aehnlichkeit der Verhältniffe allein genügt alfo noch nicht, um befriedigend zu wirken; wir verlangen gleichzeitig finngemäfse Kontrafte!

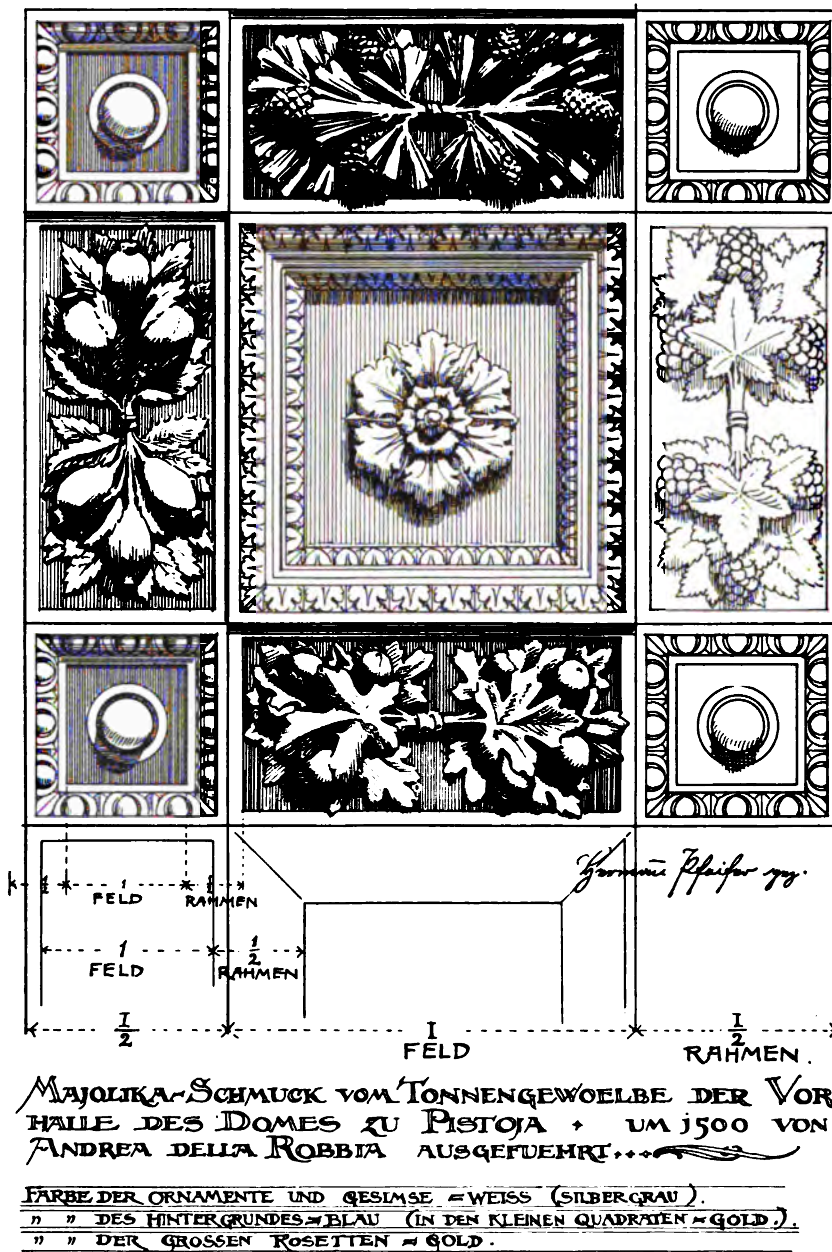
Das Wappen bleibt hier die Hauptfache, während der Rahmen nur eine fchmückende Einfaffung, eine untergeordnete Zutat bildet.

Der verfchiedenen Bedeutung der beiden Gegenfätze entfpricht die verfchiedene Breite von Bild und Umrahmung, d. h. eine entfchiedene Kontraftwirkung, welche wiederum durch eine gewiffe Aehnlichkeit der Verhältniffe von Bild und Rahmen harmonifiert wird.

Meiftens genügen demnach zartere Rahmenprofile und Rahmenornamente, als man zunächft vermuten follte; ganz befonders für befcheidene Aufgaben. Für einen fchlichten Holzfchnitt auf der getünchten Wand eines Ateliers kann fchon der weifse Rand des Papiers als Rahmen ausreichen. In der reichgegliederten Architektur einer Kirche verlangt das Altargemälde eine architektonifche Einrahmung, welche in ihrem Aufbau an den monumentalen Charakter des Innenraumes anklingt.

Aber auch die Gemälde und Wandmalereien felbft werden in einem Raume mit ftrenger architektonifcher Gliederung eine gewiffe Strenge in der Linienführung zeigen müffen, wenn fie harmonifch zufammenftimmen follen mit dem architekto-

Fig. 213.

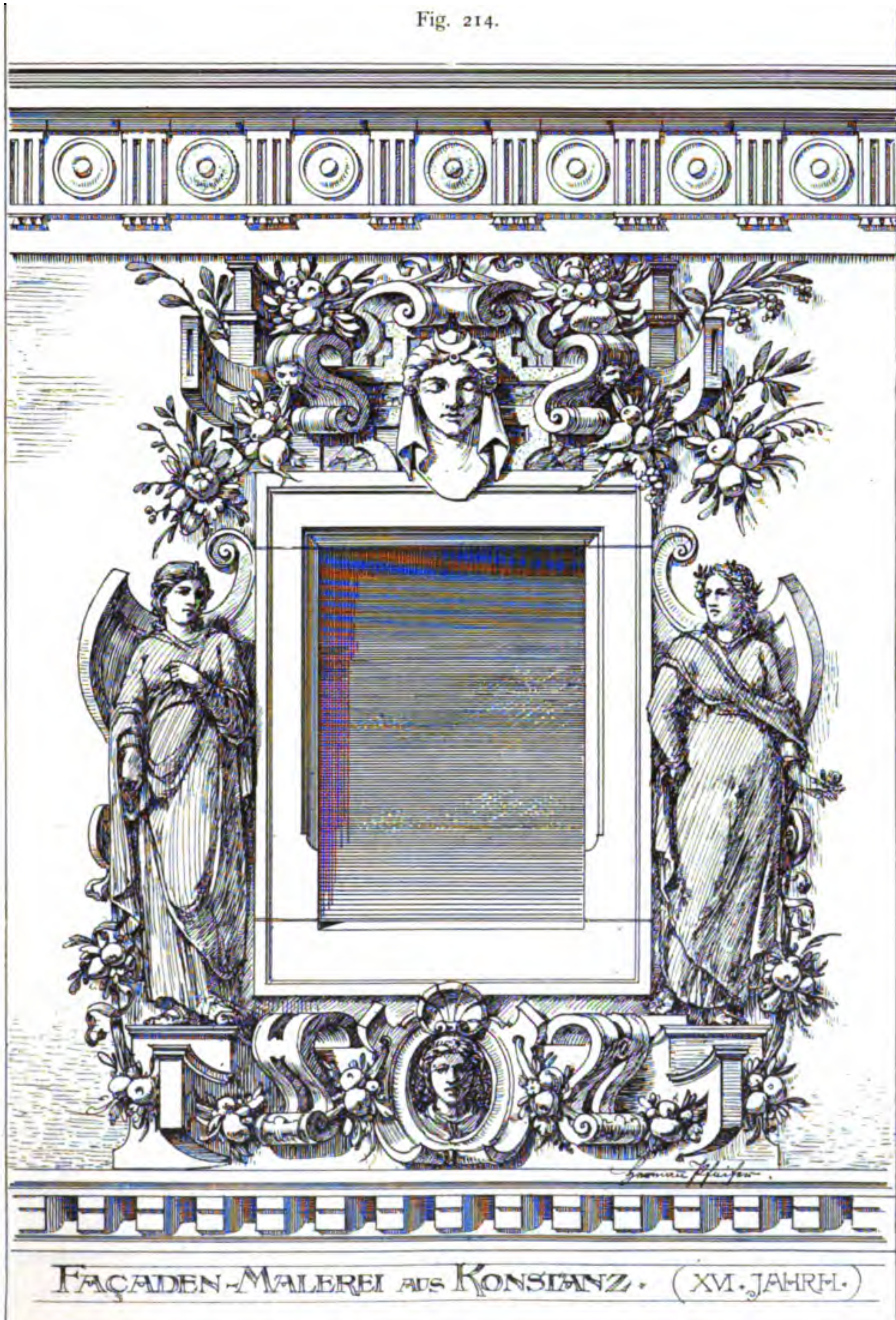


Die klare Teilung der ganzen Gewölbefläche in grofse und kleine Felder mit gefetzmäfsiger Abftufung der Rahmenbreiten bildet das fefte Band, durch welches die verfchiedenartigen Fruchtbündel zu einer einheitlichen, ftreng architektonifchen Wirkung zufammengehalten werden.

Man beachte noch die freie und dabei doch gefetzmäfsige rhythmifche Gruppierung der Früchte und Blätter.

nifchen Rahmen; es fei zurückverwiefen auf das in Art. 95 (S. 150) über die Figuren in' *Sant' Apollinare nuovo* zu Ravenna Gefagte (fiehe Fig. 160, S. 146).

Fig. 214.



Mit Ausnahme des körperlichen Zahnfchnittes unten find alle Formen al fresco gemalt, auch der Triglyphenfries.

Aehnlichkeit der Verhältniffe von Grundform des Fenfters und Gefamtmaffe der freien Umrahmung. (Vergl. auch die Farbendrucktafel bei S. 62.)

Mit den bewegten, freien Architektur- und Rahmenformen des Barock und Rokoko harmonieren die lebensprühenden, rein malerisch komponierten Decken- und Wandgemälde im Sinne eines *Tiepolo,* ebenso die reichbewegten, plastischen Figuren und Stuckdekorationen, wie wir sie in den Kirchen und Schlossbauten des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts allenthalben finden.

Mit dem architektonischen Rahmen einer nicht polierten Wandgliederung geht die Fresko- und Temperamalerei besser zusammen als die glänzende, satte Oelmalerei: Verwandtschaft der nichtglänzenden Oberfläche!

Ein wirkungsvolles Mittel zur harmonischen Verbindung von Bild und Rahmen besitzen wir noch in der Aehnlichkeit der Verhältnisse beider Teile. *A. Thiersch* hat in Teil IV, Halbband I (3. Aufl., S. 37—90) dieses »Handbuches« in unwiderleglicher Weise dargetan, wie in allen bedeutenden Stilen mit diesem Harmonisierungsmittel gearbeitet ist; ursprünglich gefühlsmäfsig, später zielbewufst (Fig. 214 bis 217). Dafs wir mit der Aehnlichkeit der Verhältnisse allein nicht befriedigt sind, sondern auch sinngemäfse Kontraste verlangen, ist in Fig. 211 gezeigt.

Die zusammenfassende Kraft des Rahmens kann bei grofsem dekorativen Reichtum künstlerisch ausgenutzt werden durch Schaffung eines starken Gegensatzes von Bildfläche und Umrahmung einerseits und durch harmonische Vermittelung dieses Gegensatzes andererseits. Ein schönes Beispiel hierfür bietet die Wandgliederung des Senatssaales im Dogenpalast zu Venedig (Fig. 215 u. 216). Man vergegenwärtige sich beim Betrachten der Abbildungen dieses Prunksaales noch die farbigen Gegensätze.

Mit dem tieffarbigen Gemälde kontrastieren harmonisch die umrahmenden, grau in grau gemalten seitlichen Figurennischen, die grauviolette Marmoreinfassung der Tür, der braune Holzton der Täfelung — diese bildete gleichzeitig den ruhigen Hintergrund für die prächtigen Gewandungen der Senatoren — und endlich das reichvergoldete Hauptgesims, welches zur noch reicheren, leider etwas schwülstigen Decke überleitet. Vermittelnd wirken die Goldleiste um das Bild und die Vergoldung der Hermen, sowie die goldenen Rahmen der Decke. Man beachte noch die Gegensätze der Linienführung in dem Wandgemälde: begleitende Linien in den lotrechten Säulen der gemalten Architektur und in der wagrechten Linie des Horizonts; gegenläufige Linien in den Wolkenmassen und seitlichen Figurengruppen.

Der ganze Saal ist wiederum aufzufassen als räumlicher Rahmen für das festliche Gepränge der prunkliebenden Venezianer des XVI. Jahrhunderts. Erst in dieser Wechselwirkung zwischen der Architektur und den Menschen gewinnt der Raum selbst sein künstlerisches Leben, wird ein wesentlicher, ergänzender Bestandteil des Gesamtbildes und seines Stimmungsgehaltes. Künstlerische Bedeutung des »Milieu«.

Man sollte es für selbstverständlich halten, dafs ein Rahmen umso anspruchsloser sein mufs, je schlichter sein Inhalt und seine Umgebung ist, dafs hingegen eine Umrahmung umso reicher geschmückt werden kann, je bedeutender der innere Wert des einzurahmenden Gegenstandes ist. Und doch mufs noch immer gekämpft werden gegen den palastartigen Schmuck an Zinshäusern, welche wir als Umrahmungen von oftmals ärmlichen Wohnungen auffassen dürfen. Wie harmonisch stimmt dagegen die schlichte Brettertäfelung der in Fig. 109 (S. 97) abgebildeten Tiroler Bauernstube zusammen mit dem Familienleben, welches sich darin abspielt.

Durch das gedankenlose Uebertragen von italienischen Palastfensterumrahmungen auf die kleinen Verhältnisse eines deutschen Bürgerhauses wurde im XIX. Jahrhundert viel gesündigt.

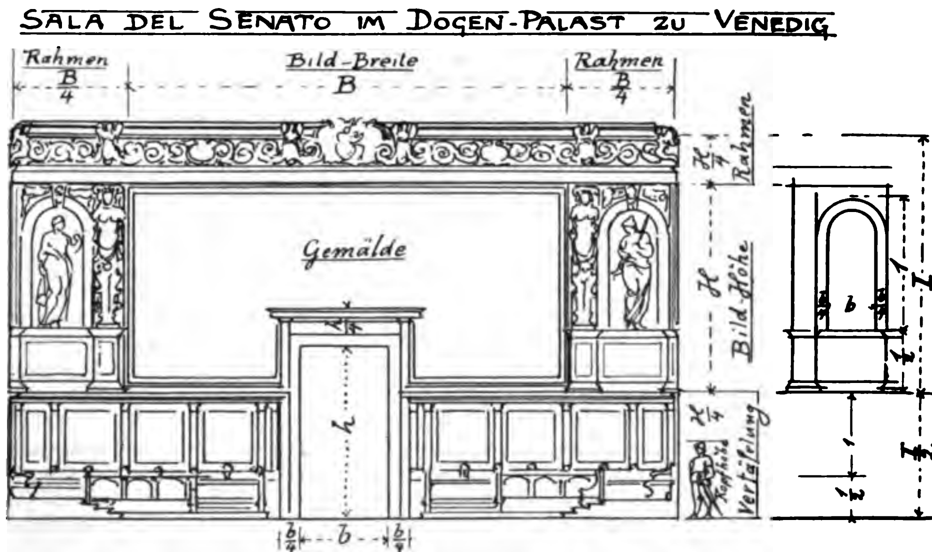
Je klarer wir die Aufgabe und das Wesen des Rahmens erkennen, eine desto charakteristischere Lösung werden wir für jeden einzelnen Fall anstreben. Wir werden also auch für die Ornamentierung einen Gewinn daraus ziehen, wenn wir den Ge-

danken des Rahmens weiter verfolgen, z. B. in der Umrahmung eines Hofes mit Wänden und Arkaden, in der Umrahmung eines Platzes mit Gebäuden und Bäumen, in der Umrahmung einer Kirche mit Kirchhof und Mauer u. ſ. w. Doch kann hier nur die Anregung dazu gegeben werden.

Fig. 215.



Fig. 216.

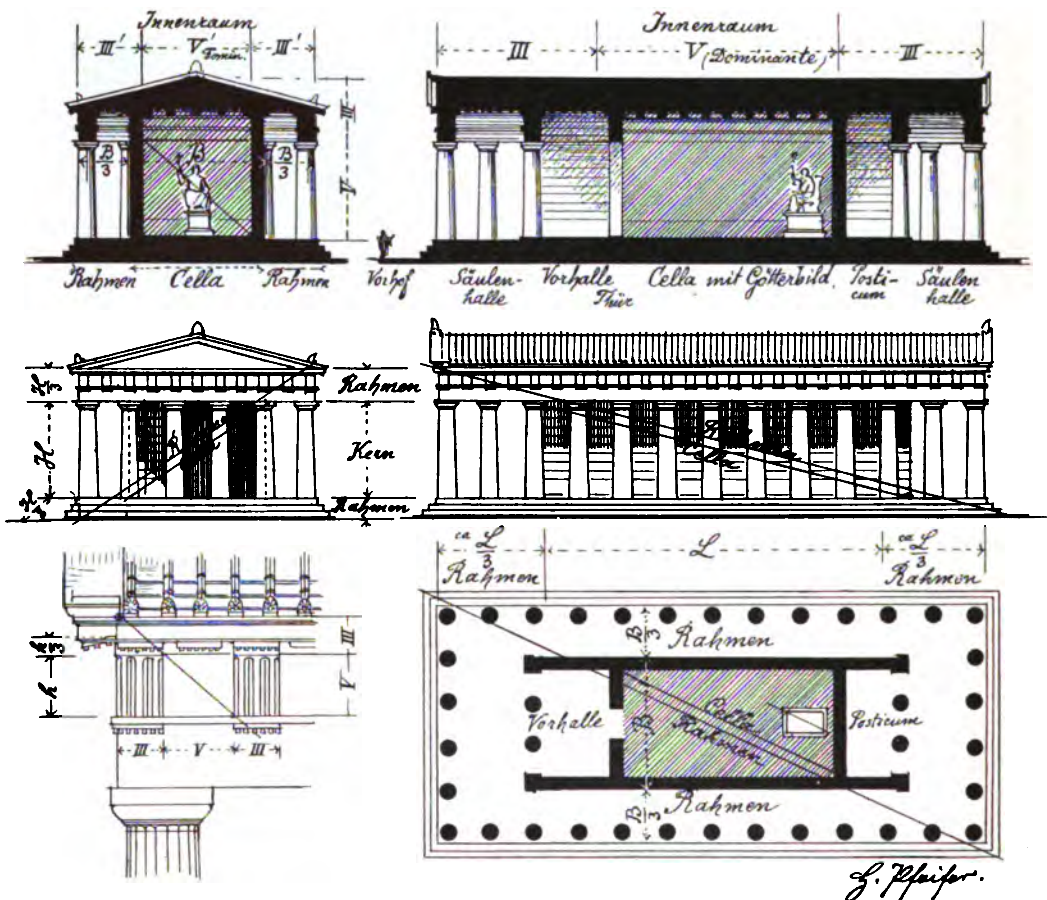


Rahmenartige Gliederung einer Wandfläche.

Die ſämtlichen Teile der architektoniſchen Wandgliederung ſind zu einer einheitlichen Umrahmung des großen Gemäldes von Palma Giovane zuſammengefaſst. Aehnlichkeit des breiten Verhältniſſes von Gemälde und Geſamtwandfläche, ſowie gleichzeitiger Gegenſatz der ſchlanken Tür, an welche die hohen ſeitlichen Niſchenfelder anklingen.

Als grofsartigfter, räumlicher Rahmen mag der Säulenkranz gelten, der fich um die Cella des griechifchen Tempels windet, das monumentalfte Ornament, welches die klaffifche Kunft gefchaffen hat. Eine vollftändige Analyfe mufs dem Lefer überlaffen bleiben; zur Anleitung mag immerhin Fig. 217 dienen. Man vergeffe

Fig. 217.



Griechifch-dorifcher Peripteros als Beifpiel einer räumlichen Umrahmung.

Die Säulenarchitektur erfüllt hier die doppelte Aufgabe der deutlicheren Trennung der Cella von der Umgebung und gleichzeitig der harmonifchen Verbindung mit ihr etwa in folgender Weife:

1) Der Stufenunterbau, als unterfter Teil des räumlichen Rahmens, trennt die Cella deutlicher vom Erdboden und klingt dabei in feiner Flachheit und Einfachheit doch wieder an den umgebenden Fufsboden des Tempelbezirkes an, ift gewiffermafsen als der architektonifche Ausdruck eines etwas erhöhten Erdbodens aufzufaffen.

2) Der Säulenkranz, als ringsumlaufender feitlicher Rahmen, dient mit der luftigen Säulenhalle und den freien Durchblicken zwifchen den Säulen zur Vermittelung mit dem freien Luftraum ringsum; die Steinfäulen harmonieren mit der Steinwand der Cella. Aufserdem fchliefst aber der Säulenkranz die drei Räume: Cella, Vorhalle und Pofticum, zu einer wirkungsvolleren Einheit zufammen und trennt fie zugleich deutlicher von der Umgebung. Der hohen Bedeutung des Gotteshaufes ift diefer reiche architektonifche Rahmen wohl angemeffen.

3) Gebälk und Dach, als oberer Teil des Rahmens, binden die Säulenreihen und die Cella nochmals feft zufammen und geben einen gemeinfamen Abfchlufs und Schutz. In zierlichen Palmetten und feingeteilter Dacheindeckung klingt das Gebäude nach dem Himmel zu leicht aus.

Ueber die finngemäfsen Analogien innerhalb der klaffifchen Säulenarchitektur gibt die vortreffliche, leider vielfach noch nicht genügend beachtete Verhältnislehre von A. Thierfch in Teil IV, Halbband 1 (Abt. I, Abfchn. 2: Proportionen in der Architektur) diefes „Handbuches" wertvolle Auffchlüffe.

dabei nicht, dafs jene monumentale, ruhige Architektur erft in der Wechfelwirkung mit dem reichbewegten Leben der opferbringenden Feftzüge und des Gottesdienftes ihren vollen künftlerifchen Reiz entfaltete. Indem das Bauwerk des Tempels hereingezogen wurde in die eigenartige nationale Kultur der Hellenen, wurde es zu einem wichtigen Gliede im gefamten Organismus und gewann dadurch felbft pulfierendes Leben. Feinfinnige Künftler, wie *Phidias*, wufsten jenen wirkungsvollen Gegenfatz von erhabener Ruhe der Architektur und buntbewegter Volksmenge dadurch noch harmonifcher zu vermitteln, dafs fie einerfeits Figurenfchmuck aus farbig behandeltem Marmor in die Giebelfelder, Friefe und Metopen der Tempelarchitektur brachten, andererfeits die grofsen Prozeffionen felbft in einem gewiffen Rhythmus ordneten, der an den Rhythmus der Säulenreihen anklang. Sind nicht auch die Säulen wie in feierlicher Prozeffion aneinandergereiht? In jenem berühmten Relieffries, welcher fich um die Cella des Parthenon zieht (fiehe Art. 91, unter 5 [S. 136]), ift der Feftzug der Panathenäen felbft dargeftellt. Eine innigere Beziehung zwifchen Leben und Architektur, zwifchen Bild und Rahmen läfst fich kaum denken.

Ohne folche Wechfelwirkung von Architektur und menfchlichem Leben fehlt einem Bauwerke das Befte, die Seele, die Stimmung, und ohne Seele bleibt es eben eine kalte, wenn auch noch fo gut gegliederte Form, welche nicht zum Herzen fpricht.

Schliefslich fei noch an die vermittelnde Wirkung der im Tempelbezirk aufgeftellten Statuen, Weihegefchenke, Bäume u. f. w. und an die das ganze Bild umrahmende Einfriedigungsmauer, fowie an die umgebende Landfchaft erinnert.

Die ineinander gefchachtelten, mehrfachen Rahmenbildungen in ähnlichen Verhältniffen, aber mit verfchiedenen Motiven wurden namentlich in der Barockzeit zu reichen Portal- und Fenfterlöfungen benutzt.

In neuer Auffaffung hat *Otto Rieth* den Gedanken der mehrfach erweiterten Umrahmung zu monumentaler Wirkung gefteigert (Fig. 218 [100]).

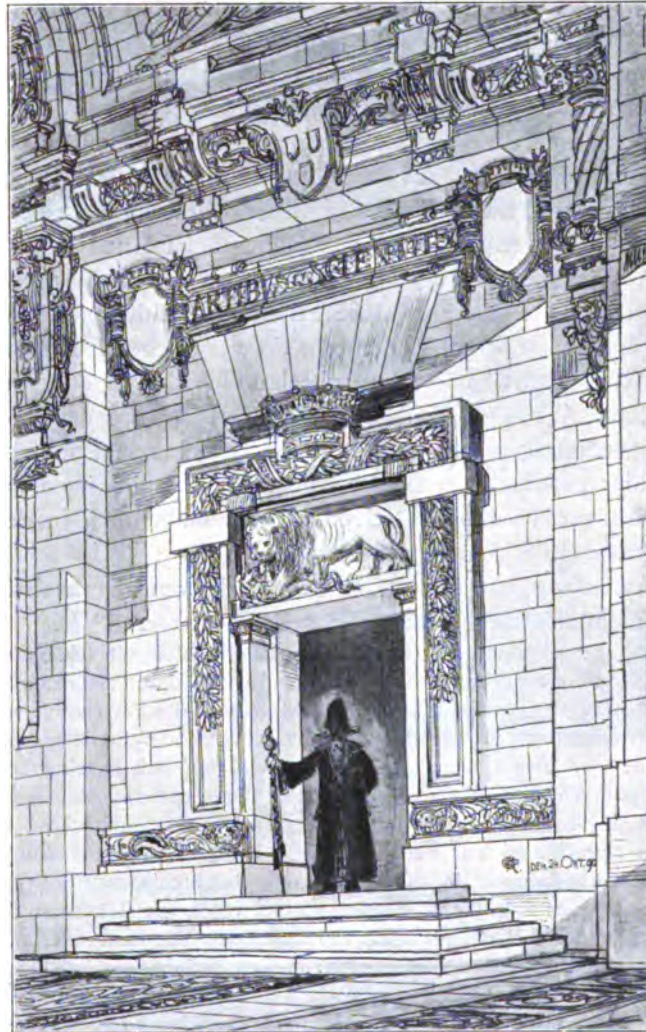
Die Verteilung des ornamentalen Reichtumes im Wechfel mit fchlichter Wandquaderung erfcheint hier dadurch befonders gelungen, dafs die Ornamente in klaren einfachen Formen zufammengehalten find und den einen Grundgedanken der Umrahmung des Portals mit wechfelnden Einzelformen mehrfach wiederholen. Den innerften Rahmen bilden die architektonifchen Türgewände und der Haufteinfturz mit dem Löwenrelief. Dann folgt, auf den Drachenfockeln ruhend, der Lorbeerfries, durch zwei fchlichte Quaderbänder mit der Wand verbunden. Als weitere Umrahmung in gröfserer Ausdehnung kommt die fchlichte Quaderung mit dem geftreckten Keilfteinbogen und einem bekrönenden Spruchband mit zwei Wappen. Darüber in Verbindung mit den grofsen Wandpfeilern als äufserfter Rahmen der Gewölbekämpfer mit architektonifcher Konfolenteilung und dem Künftlerwappen in der Mitte; eine Figurengruppe würde die Bekrönung bilden. Durch die Aehnlichkeit der überhöhten Verhältniffe aller Umrahmungen mit dem überhöhten Rechteck der Tür, fowie durch den einheitlichen Grundgedanken des beziehungsvollen Schmuckes — Kampf und Ruhm in der Kunft — und endlich durch die Einheitlichkeit des Haufteinmaterials werden alle Gegenfätze zu einer harmonifchen Kontraftwirkung verfchmolzen, welche die beabfichtigte Stimmung der monumentalen Vorhalle eines Mufeums ihrem Zweck und ihrer inneren Bedeutung entfprechend hervorruft; die Vorhalle als äfthetifche Vermittelung der ftrengen Aufsenarchitektur und der eigentlichen Innenräume zeigt Anklänge an beide in der Haufteinquaderung einerfeits und dem ornamentalen Reichtum und feineren Mafsftab andererfeits.

Aufser den bisher in das Auge gefafsten Unterfcheidungen des Zweckes, den ein Ornament zu erfüllen hat, kommen noch manche andere in Betracht. So ift z. B. auf die Durchbildung eines Ornaments, auf die Wahl des Materials, der Farbe u. f. w. von grofsem Einflufs die Frage, ob wir es mit einer Gelegenheitsdekoration oder mit dem Schmuck eines monumentalen Werkes zu tun haben. 121. Andere Zweckverfchiedenheiten des Ornaments.

An eine Gelegenheitsdekoration und an ein monumentales Ornament müffen

wir ganz verſchiedene Maſsſtäbe anlegen. Ein Ausſtellungsgebäude z. B., welches nur einen Sommer überdauern ſoll, mag den Eindruck des Flüchtigen auch im ornamentalen Schmuck machen. Noch mehr eine Feſtdekoration, die vielleicht nur für einen Tag berechnet iſt. Wenn ſie nur im Augenblick durch Form und Farbe das Auge erfreut und uns feſtlich ſtimmt, ſo iſt ihr Zweck erreicht.

Fig. 218.



Portal in der Vorhalle eines Muſeums [100]).

Entwurfſkizze von Otto Rieth.

Ganz anders ein Denkmalbau, der Jahrhunderte überdauern ſoll als Zeuge der Kultur unſerer Zeit; er verlangt bis in die letzte ornamentale Einzelheit eine der Dauer entſprechende, gründlich durchdachte Behandlung aller Formen in wohl abgewogener Verteilung und in harmoniſcher Zuſammenſtimmung — was aber durchaus nicht mit einer »geleckten« Behandlung zu verwechſeln iſt. Man denke z. B. an

100) Fakſ.-Repr. nach: RIETH, a. a. O., 2. Folge, Ergzstaf. 25.

die charakteriftifch derben Ornamente zwifchen den rauhen Quadern des Kaifer Wilhelm-Denkmales auf dem Kyffhäufer von *Bruno Schmitz*! Sie find der gleichen ftarken Empfindung einer wuchtigen, mit der grofsen Natur zufammengeftimmten Monumentalität entfprungen wie der ganze gewaltige Aufbau des Denkmales felbft.

An der gotifchen Kathedrale, dem »ewigen Dome«, ift die kleinfte Krabbe einer hoch oben ftehenden Fiale mit derfelben Liebe durchgebildet wie das dem Auge nahe Ornament am Portal.

Wiederholt fei es betont, dafs fchliefslich alle Ornamente zur Erzielung einer der Aufgabe entfprechenden Stimmung beizutragen haben, fei es, dafs es fich um eine weihevolle oder eine profane, um eine ernfte oder eine heitere Stimmung handelt, wobei allerdings nicht zu vergeffen ift, dafs ein und dasfelbe Kunftwerk ganz verfchiedene Empfindungen auslöfen kann je nach der Empfänglichkeit des Befchauers.

Deshalb ift es von gröfster Bedeutung, dafs wir uns nicht nur Form und Farbe, fondern namentlich auch die Stimmungswerte der verfchiedenen Ornamente klarzumachen fuchen, um für jeden beftimmten Zweck die von uns beabfichtigte Wirkung — wenigftens auf Menfchen unferer oder ähnlicher Gefchmacksbildung — erzielen zu können. Wie der Tondichter die verfchiedenen Stimmungswerte von Geige, Cello, Pofaune, Klarinette und aller Inftrumente, fowie die verfchiedenen Wirkungen der Dur- und Molltonarten etc. kennen mufs, um feine Empfindungen und Abfichten zum Ausdruck bringen zu können, fo ift es für den Ornamentiften eine der wefentlichften Aufgaben, über die verfchiedenen Form- und Farbenwirkungen auf das Gemüt Beobachtungen zu fammeln. Auch in der Ornamentik laffen fich gewiffermafsen Dur und Moll unterfcheiden und Vergleiche mit den verfchiedenen Inftrumentationen der Mufik ziehen. 122. Stimmungswerte der Ornamente.

Zur ornamentalen Inftrumentenlehre gehört nun wefentlich die Kenntnis der Behandlung und Wirkung der verfchiedenen Materialien. Hiervon handelt das folgende Kapitel.

---

2. Kapitel.

Material und Technik.

Beeinfluffung der charakteriftifchen Formen- und Farbengebung des Ornaments durch die Eigenart des Materials und der Behandlungsweife.

In der Regel hat der ornamentale Entwurf den Zweck, der Ausführung in einem beftimmten Material zu Grunde gelegt zu werden. Wieviel kann da bis zur Fertigftellung des Ornaments verloren gehen von der urfprünglichen Frifche und von der künftlerifchen Abficht des Entwurfes! Wieviel kann aber auch ein Entwurf gewinnen durch richtige Ausnutzung der natürlichen Reize des Materials und feiner eigenartigen Behandlungsweife! 123. Entwurf und Ausführung.

Es ift in mancher Hinficht zu beklagen, dafs heutigentags nicht nur die generellen Bauentwürfe oft ohne gründliche Kenntnis des Bauplatzes und feiner Umgebung im Baubureau entftehen, fondern dafs auf dem Reifsbrett auch alle jene Einzelheiten feftgeftellt werden, welche beffer an Ort und Stelle oder in der Werkftätte des Handwerksmeifters in dem betreffenden Material ausprobiert und

allen gegebenen Verhältniſſen in ungezwungener Weiſe angepaſst werden könnten. So haben es die alten Meiſter gemacht!

124. Material-gemäſse Behandlung. Unter den gegenwärtigen Verhältniſſen iſt es aber umſo notwendiger, daſs der Architekt möglichſt durch praktiſches Studium in den Werkſtätten des Steinmetzen, des Tiſchlers, des Schloſſers, des Kunſtglaſers etc., desgleichen aber auch in den groſsen Betrieben der Eiſenwalzwerke, Gieſshütten, Dampfſägen u. f. f. ein feſtes Stilgefühl für materialgemäſse Behandlung ſich aneignet, um die durch die Eigenart eines jeden Materials gezogenen Grenzen nicht zu überſchreiten. Eine weiſe Selbſtbeſchränkung kommt ſtets dem Kunſtwerke zu ſtatten; ſie erhöht den Eindruck der Freiheit und der Ungezwungenheit der Formengebung.

Es verhält ſich damit ähnlich wie mit den geſellſchaftlichen Umgangsformen des täglichen Lebens: eine je beſſere Erziehung und Bildung jemand genoſſen hat, deſto freier und ungezwungener wird er ſich innerhalb der Grenzen des Anſtandes bewegen können. Daſs die Umgangsformen nicht den eigentlichen Wert des Menſchen ausmachen, iſt ja ſelbſtverſtändlich; doch gefällt uns ein geſchliffener Diamant beſſer als ein ungeſchliffener von gleichem Werte. So wird ſich der echte Künſtler die Beherrſchung von Material und Technik zu eigen machen, nicht um mit Aeuſserlichkeiten zu glänzen, ſondern um ſeinen eigenen Gedanken einen wirkungsvollen und ungezwungenen Ausdruck verleihen zu können.

125. Hand- und Maſchinen-arbeit. Einen weſentlichen Unterſchied bei der Ausführung eines künſtleriſchen Entwurfes müſſen wir darin erblicken, daſs für die Herſtellung mit der Hand ganz andere Vorausſetzungen gelten als für die jetzt ebenſo wichtige Herſtellung mit der Maſchine. Mit Unrecht hat man der Maſchinenarbeit den Vorwurf gemacht, daſs ſie kunſtfeindlich einwirke; mit Unrecht hat man die fabrikmäſsige Herſtellung von ornamentalen Gegenſtänden verantwortlich machen wollen für den Rückgang des Geſchmackes im verfloſſenen Jahrhundert.

Nicht die Maſchine iſt daran ſchuld, ſondern der Umſtand, daſs mit der rapiden Entwickelung der Induſtrie die Stiliſierung der Formen im Sinne der exakten maſchinellen Maſſenherſtellung nicht gleichen Schritt halten konnte. Die Fabriken verlegten ſich zunächſt darauf, die vorhandenen durch die Handarbeit geſchaffenen Schmuckformen möglichſt getreu durch die Maſchine nachahmen zu laſſen, und ſo verfiel man damit in ſtiliſtiſche Verirrungen und in Vorſpiegelungen falſcher Tatſachen. Durch geſtanzte Zinkblechornamente mit ſandſteinfarbigem Anſtrich ſuchte man echte Hauſteinarbeit in billigerer Ausführung zu erſetzen. Holzſchnitzereien ahmte man durch gepreſste und lackierte Papiermaſſe nach, ebenſo ziſelierte Bronzen und andere mit der freien Hand fertiggeſtellte ornamentale Arbeiten. Nicht mit Unrecht traf dieſen faulen Zauber jenes harte Urteil: »Billig und ſchlecht.«

Ferner bemühte man ſich, in echtem Material die Reize der Zufälligkeiten und der Friſche, wodurch ſich die beſten Handarbeiten auszeichneten, möglichſt getreu durch die Maſchine nachzubilden. Man preſste jetzt Holzſchnitzformen in wirklichem Holz; man drückte maſchinell den gewalzten profilierten Ziereiſen (Faſſoneiſen) reiche Muſter auf, welche die Ungleichheiten des freihändigen Hammerſchlages und Meiſselhiebes getreulich wiedergaben. Man glaubte damit materialecht zu wirken und war ſich nicht bewuſst, trotzdem eine ſtiliſtiſche Lüge zu begehen und in unlauteren Wettbewerb mit den freihändig geſchmiedeten Arbeiten zu treten. — Die Eigenart der Maſchinenarbeit beſteht in der Exaktheit der Materialbehandlung und in der ſicheren, genauen Wiederholung der völlig gleichen Form in groſser Anzahl.

Wollen wir nun die Maſchinenarbeit für ornamentale Zwecke dienſtbar machen, ſo müſſen wir die aus ihrer Eigenart zu erzielenden Reize der Materialbehandlung künſtleriſch auszunutzen ſuchen, d. h. wir müſſen die Schönheit des nackten Materials nicht verwiſchen oder verändern, ſondern möglichſt ungebrochen zur Geltung bringen. Auſserdem ſind beſonders die Kompoſitionsmittel der Wiederholung und der rhythmiſchen Reihung ſchlichter Formen anzuwenden, dagegen Ueberhäufungen mit reichem Zierat in billiger Darſtellung zu vermeiden. Selbſtbeſchränkung, Sparſamkeit der Motive und Beſcheidenheit der Ornamente, aber gediegene, exakte Ausführung ſind hier beſonders geboten, um eine Stilechtheit des Maſchinenornaments zu erzielen.

Je reicher und wertvoller ein künſtleriſch ausgeführter Gegenſtand iſt, deſto weniger ſchicklich iſt ſeine maſſenhafte Vervielfältigung, am wenigſten aber in fabrikmäſsigen Nachahmungen aus unechtem Material. Wir brauchen nicht zu befürchten, daſs ein nüchterner Eindruck entſteht, wenn der Maſchinenarbeit die charakteriſtiſchen Merkmale des Maſchinenſtils aufgeprägt werden, vorausgeſetzt, daſs friſche künſtleriſche Kräfte ſich in Zukunft dieſer wichtigen Kulturaufgabe annehmen. Gerade auf dieſem Gebiete der Neuſchöpfungen ſind ein ſelbſtändiger Geſchmack und ein feſtes Stilgefühl noch viel notwendiger als auf dem bereits ſeit Jahrtauſenden kultivierten Boden der Handarbeit.

Es läſst ſich nicht in Abrede ſtellen, daſs in den modernen Maſchinen ſelbſt neue äſthetiſche Werte geſchaffen ſind. Mit welcher Freude und mit welchem Intereſſe beobachtet z. B. auf einem Vergnügungsdampfer Alt und Jung die Schiffsmaſchine in ihrer Tätigkeit, wie ſie ihre ſtählernen Glieder reckt und jedem Rufe des Kapitäns auf das genaueſte Folge leiſtet, gleichſam wie ein vernunftbegabter Organismus. Alle Teile, von den gewaltigen Kurbeln bis zum kleinſten Schräubchen, machen nicht nur den überzeugenden Eindruck der Richtigkeit, ſondern erfreuen in der tadelloſen blitzblanken Ausführung der ſinngemäſsen Formen unſer Auge, ſofern dieſes nicht blaſiert oder archaiſtiſch verbildet iſt. Jedes Ornament würde hier überflüſſig und ſtörend wirken.

Und doch waren auch die Maſchinen der Gefahr der Ornamentierung ausgeſetzt. Ich ſelbſt erinnere mich eines guſseiſernen, etwa um 1850 für eine Dampfmaſchine hergeſtellten Schwungradgeſtelles in gotiſchen Formen mit Spitzbogen, Rippen und »Naſen«.

Den Maſchineningenieuren muſs es entſchieden als Verdienſt angerechnet werden, daſs ſie dieſer Gefahr nicht verfielen, ſondern daſs ſie ſich ihre eigenen Schönheitsgeſetze aus dem Weſen ihrer Aufgaben ableiteten.

In dieſem Sinne ſollte auch der Architekt zuerſt an ſeine Aufgaben herantreten 126.
und erſt in zweiter Linie an ſchmückende Zutaten denken, wenn ſie überhaupt der Moderne Techniken.
Bedeutung des Baues entſprechen. Namentlich ſollte er ſich auch die Errungenſchaften der modernen Induſtrie und Technik nutzbar machen und der maſchinellen Herſtellung entſprechend ſtiliſieren.

Fig. 219.



Schnitt durch die Holzlagen des Koptoxyl.
Ausführung von B. Harras, G. m. b. H., zu Böhlen i. Th.

Als Beiſpiel ſei hier das von 127.
B. Harras in Böhlen i. Th. eingeführte Koptoxyl und
Koptoxyl erwähnt, welches durch ein neues Verfahren aus mehreren Lagen von Planoxyl.
dünnen Holztafeln ſo hergeſtellt iſt (Fig. 219), daſs ein Reiſsen oder Verziehen

unmöglich wird. Demnach können aus Koptoxyl z. B. grofsflächige Türflügel, Wandverkleidungen u. f. w. hergeftellt werden, welche nicht mehr, wie bisher, wegen des Schwindens und Werfens der Hölzer aus Friefen und Füllungen zufammengefetzt werden müffen. Die Aufgabe des Architekten ift es nun, die Grofsflächigkeit des Koptoxyls möglichft künftlerifch zu verwerten. In manchen Fällen kann zur Belebung der grofsen Flächen die bei diefem Verfahren bequeme mafchinelle Herftellungsart von eingelegten Zeichnungen zu Hilfe genommen werden.

Aehnlich verhält fich das von dem Planoxylwerk Alteneffen hergeftellte Planoxyl, ein »gefperrtes Holz«, in fugenlofen grofsen Tafeln, welches nicht mehr reifst, wirft oder quillt und eigenartige Ornamentierung durch Holzeinlagen — Intarfien — zuläfst.

128. Mit der Hand gearbeitete Ornamente.

Auf ganz anderen Vorausfetzungen und Grundlagen beruht der Reiz der Handarbeit. Ihr Vorzug befteht in einer gewiffen Frifche der Behandlung, in den belebenden Zufälligkeiten und Abweichungen von jener exakten Form, welche fozufagen als Ideal dem ausführenden Meifter vorfchwebt, welche aber mit der Hand nur durch gequälte, kleinliche Nacharbeitung zu erreichen wäre. Gerade die handfchriftliche Frifche, welche die Art der Herftellung und den fiegreichen Kampf mit den Widerfpenftigkeiten des Materials und der Werkzeuge noch ahnen läfst, gilt mit Recht als Merkmal einer ftilechten, künftlerifchen Handarbeit.

Die inneren Gefetze diefer Techniken oder Bearbeitungsarten, welche fich aus dem Wefen des Stoffes entwickelt haben, find dem Wechfel der hiftorifchen Stile nicht unterworfen und bilden deshalb in den gegenwärtigen Wandelungen des Gefchmacks die einzige fefte Grundlage für die heutigen handwerklichen Techniken.

Eine der erften künftlerifchen Forderungen für Handarbeiten ift, wie gefagt, diejenige der Frifche. Nur durch tüchtige Schulung und dauernde Uebung konnten z. B. die griechifchen Vafenmaler jene erftaunliche Fertigkeit erlangt haben, mit welcher fie freihändig, alfo ohne Schablone, die reich verfchlungenen Mäanderbänder und Palmettenfriefe vollkommen ficher aufmalten oder fozufagen hinfchrieben. Wenn wir diefe Ornamente an den Originalen fchärfer betrachten, dann erkennen wir deutlich die freihändige Pinfelführung. In den meiften Veröffentlichungen des XIX. Jahrhunderts, welche in Holzfchnitt oder Lithographie die griechifchen Vafen wiedergaben, find jene Mäanderornamente ängftlich abgezirkelt und ebenfo ängftlich mit Schiene und Dreieck ausgezogen, wodurch der Zeichner womöglich das Original noch verbeffert zu haben glaubte[101]). Der Dilettant pflegt ja in der Exaktheit allein fchon einen pofitiven Faktor der Schönheit zu erblicken.

Nun wäre es aber irrig, wenn wir annehmen wollten, dafs eine »geleckte« Ausführung nachträglich durch allerlei willkürlich hineingebrachte Zufälligkeiten zu einer flotten Arbeit »aufgefrifcht« werden könnte. Dies würde nur noch mehr gekünftelt fein.

Naturgemäfs follte man die Feinheit der Behandlung eines Ornaments bis zu dem Grade der Vollendung durchführen, welcher für die Harmonie der Gefamtwirkung erforderlich ift.

Aber gerade das Aufhören im rechten Augenblicke fetzt künftlerifchen Takt und eine vorzügliche Schulung der Hand und des Auges voraus. Die gemeifselten, gefchnitzten, gefchmiedeten und gemalten Ornamente des Mittelalters und der Re-

[101]) Einen gewaltigen künftlerifchen Fortfchritt bedeutet das im Erfcheinen begriffene Werk: FURTWÄNGLER, A. & K. REICHHOLD. Ueber griechifche Vafenmalerei. München. — Die frifche Pinfeltechnik der Originale ift hier gewiffenhaft wiedergegeben.

naiſſance, ebenſo die flotten, freihändig angetragenen Stuckaturen des Rokoko, ſie alle legen durch ihre Friſche Zeugnis ab von dem vollendeten Können, von dem eigenen Geſchmack und dem zielſicheren Schaffen jener Handwerksmeiſter und Künſtler.

Wer einmal Gelegenheit hatte, orientaliſche Töpfer, Drechſler oder Ziſeleure bei ihrer Arbeit zu beobachten, wie ſie mit den primitivſten Werkzeugen ſcheinbar ſpielend die eleganteſten Formen hervorzuzaubern verſtehen, der wird zur Ueberzeugung gekommen ſein, daſs nur unermüdliche Ausdauer bei einer Sache zur höchſten Meiſterſchaft befähigt.

Ich habe öfters einem japaniſchen Maler zugeſehen, der tagelang mit orientaliſcher Zähigkeit andauernd ſcheinbar dieſelbe Arbeit wiederholte, indem er immer nur Fröſche malte. Vor ihm ſtand ein Glas mit lebendigen Fröſchen, die er ſtets von neuem beobachtete. Dann zeichnete er mit ſeinem ſpitzen Tuſchpinſel rein aus der Phantaſie die entzückendſten Froſchtänze und Froſchkämpfe und allerlei Menſchliches in Froſchgeſtalten auf das Papier, mit einer unbeſchreiblichen Sicherheit und Geſchwindigkeit.

Ohne die ſouveräne Beherrſchung der Form, ohne die Unabhängigkeit vom Vorbilde iſt eine derartige künſtleriſche Friſche kaum zu erzielen; die Sicherheit der Pinſelführung gilt dabei bereits als ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung.

Für den Ornamentiker, der ſelbſtändig entwerfen will, iſt jenes Auswendiglernen von charakteriſtiſchen Naturformen eines der wertvollſten Bildungsmittel. Erſt wenn wir eine Form aus dem Gedächtnis charakteriſtiſch wiederzugeben vermögen, iſt ſie unſer Eigentum, mit dem wir frei ſchalten und walten können. 129. Zeichnen aus dem Gedächtnis, Aktzeichnen u. ſ. w.

Von *Arnold Böcklin* wird uns erzählt, daſs er einmal ſtundenlang an einem Roſenbuſch ruhig liegend, die ſämtlichen Veräſtelungen, Blattüberſchneidungen, Knoſpen und Blüten auswendig lernte und daſs er dann im Atelier dieſen Roſenbuſch ſozuſagen porträtgetreu in Form und Farbe, in Lichtern und Schatten auf ſeinem Gemälde wiedergab.

In dieſem Sinne ſollte der Architekt auch das »Aktzeichnen«, das Zeichnen der nackten menſchlichen Figur nach dem lebenden Modell, betreiben, nicht um maleriſche Studien anzufertigen, ſondern um ſich die Formen und die Bewegungen der Figur einzuprägen und ſein Auge und Gefühl für edle Proportionen zu ſchulen und zu verfeinern. Er ſollte es deshalb nie verſäumen, nachträglich die eben ſtudierten Haltungen in kleinerem Maſsſtabe und in vereinfachter Darſtellung auswendig, alſo ohne Vorbild, zu ſkizzieren und dann mit der gewiſſenhaft durchgearbeiteten Studie kritiſch zu vergleichen. Wie ſollte man ſonſt im ſtande ſein, z. B. einen figürlichen Fries oder den figürlichen Schmuck eines Giebelfeldes u. ſ. w. zu entwerfen?

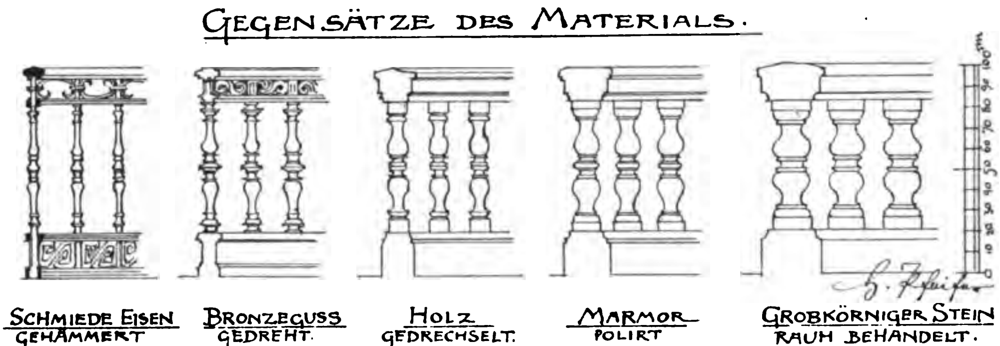
Daſs bei der Ausführung von figürlichen Kompoſitionen in gröſserem Maſsſtabe von neuem ein noch eingehenderes Naturſtudium notwendig wird, bedarf kaum der Erwähnung.

Was über das Skizzieren von Figuren aus dem Gedächtnis geſagt wurde, gilt ebenſo von Ornamenten, von architektoniſchen Auſsen- und Innenperſpektiven und von allen Naturformen und künſtleriſchen Gebilden.

Die verſtandesmäſsige Erziehung im kritiſchen Sinne der kunſthiſtoriſchen Stilechtheit macht den Anfänger nur ängſtlich und hemmt nicht ſelten die Entfaltung des eigenen Geſchmackes. Die kunſthiſtoriſche Kritik lenkt in der Regel das Augenmerk zunächſt von den eigentlich künſtleriſchen Fragen ab und ſollte für den ſchöpferiſchen Architekten erſt in zweiter oder dritter Linie in Betracht kommen. Selbſt für die Wiederherſtellung alter Baudenkmäler hat *C. Gurlitt* mit Recht die rein künſtleriſche Seite wieder in den Vordergrund geſchoben.

130. Feftigkeit und Formengebung. Wenden wir uns nun den für das architektonifche Ornament befonders wichtigen Stoffen und Techniken zu, fo dürfte es zunächft zweckmäfsig fein, durch einige Nebeneinanderftellungen von Löfungen ähnlicher Aufgaben in verfchiedenem Material den Einflufs der verfchiedenen Feftigkeiten und Widerftandsfähigkeiten gegen das Werkzeug zu veranfchaulichen, und dann erft auf einzelne Punkte der Bearbeitung näher einzugehen. Wir geben in Fig. 220 Baluftraden aus Eifen, Bronze, Holz und Stein; in Fig. 221 u. 222 einen Adler in Bronzegufs und einen Adler in Stein-

Fig. 220.



Einflufs der Feftigkeit und der Bearbeitung auf die Formengebung.

Fig. 221.



Adler in Bronzegufs.

Von der Grofsen Oper zu Paris.

Arch.: Garnier.

Die Endigungen der Federn find auseinandergefpreizt und ganz dünn behandelt. So können auch in getriebenem Kupfer freie Formen herausgearbeitet werden.

Fig. 222.



Adler in Steinausführung.

Pfeilerbekrönung auf dem Reichstagshaufe zu Berlin.

Arch.: Wallot.

Die Schwingenfedern find gefchloffen gehalten und teilweife noch unterftützt durch die Windungen der mit den Fängen gefafsten Schlangen.

ausführung. Sämtliche noch folgende Abbildungen des vorliegenden Kapitels mögen zu weiteren Vergleichen dienen.

Zu allen Zeiten hat fich der Einflufs des Materials auf die Formengebung der Architektur und des Ornaments geltend gemacht. Trotzdem müffen wir uns davor

Fig. 223.



Es gewährt einen eigenen Reiz, daſs man der Kompoſition deutlich anſieht, wie ſie aus einem 7 cm ſtarken Brett (Bohle) ohne aufgeleimte Anſätze, alſo möglichſt monumental, entſtanden iſt, wie die Stellung der Figur geradezu daraufhin räumlich erdacht wurde, daſs ſie in die engen gegebenen Maſse der Brettſtärke ſich hineinzwängt: „Bohlenſtil“. Dabei wirken die kräftigen Poren und Jahresringfaſern des Eichenholzes belebend und verbinden die Schnitzerei, die Profile und die glatten Flächen zu einer einheitlichen Erſcheinung.

(Siehe Art. 132.)

hüten, dieſen Einfluſs zu überſchätzen. Schon ein flüchtiger Blick auf die verſchiedenen groſsen Stilepochen lehrt uns, daſs mit dem gleichen Hauſteinmaterial ebenſowohl flaches Gebälk, als auch Rundbogen oder Spitzbogen ſich aufbauen laſſen. Aus Eichenholz haben die Bildſchnitzer des Mittelalters ihr gotiſches Chorgeſtühl geſchnitzt; die Meiſter der Renaiſſance haben dieſelbe Aufgabe in ihrer Formenſprache gelöſt, und im Rokoko folgten auch die Chorgeſtühle dem allgemeinen Zeitgeſchmacke. Das treibende Element in der Formengebung bleibt alſo doch immer die geſtaltende Phantaſie des Künſtlers. Aus dem tadelloſeſten Marmorblock wird der Stümper dennoch keine ſchöne Figur herausmeiſseln. Wir ſehen demnach, daſs der Zeitgeſchmack und das perſönliche Können des einzelnen Künſtlers in erſter Linie das Formenideal beeinfluſſen.

Fig. 224.



Geſchnitzte Flachornamente mit „ausgehobenem" Grund; vom Kirchengeſtühl des Wallfahrtsortes Kiedrich im Rheingau [102]).

Die Konturen des Ornaments ſind zuerſt eingeſchnitten, auch innerhalb der Zeichnung, und dann erſt ſind die Flächen des Hintergrundes herausgehoben und mit Farbe noch etwas vertieft. Nicht ſelten erhielt auch das erhabene Ornament Abtönungen mit verſchiedenen Laſurfarben, welche die Maſerung des Holzes durchſchimmern lieſsen. — Beiſpiele dieſer Art im National-Muſeum zu München.

Man beachte noch rechts oben die gotiſche kombinierte Band- und Aſtſchrift, welche ſehr maleriſch, aber auch ſehr unleſerlich iſt; man muſs erſt einigermaſsen buchſtabieren, um das Wort „criſtus" zu entziffern.

(Zu Art. 133.)

Gewiſſenhafte Aufnahmen der ſchönen ſpätgotiſchen Flachſchnitzereien ſind veröffentlicht in: Paukert, F. Zimmergotik in Deutſch-Tirol. Leipzig 1891—93.

Beſonders ſchöne zeichneriſche Darſtellungen dieſer Art von *C. F. Weyſser* ſind in der »Zeitſchrift des bayer. Kunſt-Gewerbe-Vereins zu München« 1892 (S. 41—49) wiedergegeben.

Gute moderne Entwürfe für dieſe Technik hat *H. Kirchmayr* zu Klauſen (Tirol) mehrfach in derſelben Zeitſchrift und in »Deutſche Kunſt und Dekoration« veröffentlicht.

[102]) Nach Aufnahme von *Wilh. Kreis* in: Architektoniſche Studienblätter, herausgegeben vom Akad. Architekten-Verein zu Braunſchweig, Heft 8.

Durch das Material und ſeine Bearbeitung werden dann hauptſächlich die Konſtruktionen, die Abmeſſungen, die Oberflächenbehandlung, die Farbe u. ſ. w. beeinfluſst. Die fünf aus verſchiedenen Bauſtoffen hergeſtellten Baluſtraden in Fig. 220 ſind im Grunde genommen doch alle nur der Ausdruck eines einzigen Formengedankens der Renaiſſance, wobei in richtiger Erkenntnis der verſchiedenen Eigenſchaften von Eiſen, Bronze, Holz, Marmor und Sandſtein die Abmeſſungen ſtark voneinander abweichen.

Aus dieſen wenigen Beiſpielen erſehen wir deutlich, wie die Abmeſſungen und Formen des Ornaments durch das Material beeinfluſst werden und wie wichtig es iſt, daſs wir die Herſtellungs- und Bearbeitungsweiſen kennen lernen, bevor wir daran gehen, ornamentale Entwürfe für beſtimmte materialgemäſse Ausführungen zu zeichnen.

Nicht ſowohl auf einen ſchönen Strich oder auf eine beſtechende Manier der Zeichnung des Entwurfes kommt es dabei in erſter Linie an, ſondern vielmehr auf

Fig. 225.



Flachſchnitzerei aus einem gehobelten Brett mit herausgehobenem Grund.

(Jetzt im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.)

Nachdem das Ornament auf die gehobelte Fläche aufgezeichnet war, wurde mit dem Grabſtichel in ſchräger Richtung auf den Grund hineingearbeitet und dieſe Schrägung in einer weichen Kurve auf die Fläche des Hintergrundes übergeleitet. Durch dieſe gekurvte Schrägung wird ein körperlicher reliefartiger Eindruck mit breiteren Lichtflächen erzielt und die ſtörende Aehnlichkeit mit einer weniger gediegenen aufgeleimten Laubſägearbeit vermieden. Dabei iſt dieſe Herſtellungsart mit ſchrägen Schnittflächen naturgemäſser und müheloſer als die jetzt öfters angeſtrebte möglichſt „exakte“ Ausführung mit tunlichſt ſcharfen Kanten.

Ob obige Platte als Holzſchnitt für den Druck einer Umrahmungsbordüre beſtimmt war, iſt mir nicht bekannt.

(Zu Art. 133.)

die Empfindung für die dem Material angemeſſenen Formen, auf die Kenntnis der erfahrungsgemäſs zuläſſigen Abmeſſungen und der erreichbaren Effekte und auf eine richtige, fachliche Darſtellung.

Wer z. B. eine durchbrochene Holzſchnitzerei entwerfen will, muſs wiſſen, was das gewählte Holz zuläſst, was es »hergibt« und wie es mit den einfachſten Mitteln ohne Künſteleien, Anleimungen etc. zu den gröſsten Wirkungen gebracht werden kann. Er muſs den lebendigen Reiz der Jahresringe in der Holzfaſerung auszunutzen 131. Ornamente in Holz.

und ſie mit dem Schnitzmeſſer und dem Holzmeiſsel zu geſteigertem Ausdruck zu bringen ſuchen.

Das ängſtliche Nachbilden eines vorher in Ton modellierten Reliefs mit Raſpel, Holzfeile und Glaspapier würde der Schnitzerei alle Friſche nehmen. Einem geſchickten Holzbildhauer ſollte man nicht zu ſehr die Hände binden durch ganz beſtimmt feſtgelegte Vorbilder.

Eine geradezu erſtaunliche Technik finden wir in den mittelalterlichen Holzſchnitzereien unſeres deutſchen Nordens entwickelt. Mit hingebender Liebe und

Fig. 226.



In Holz geſchnitzter Fries.

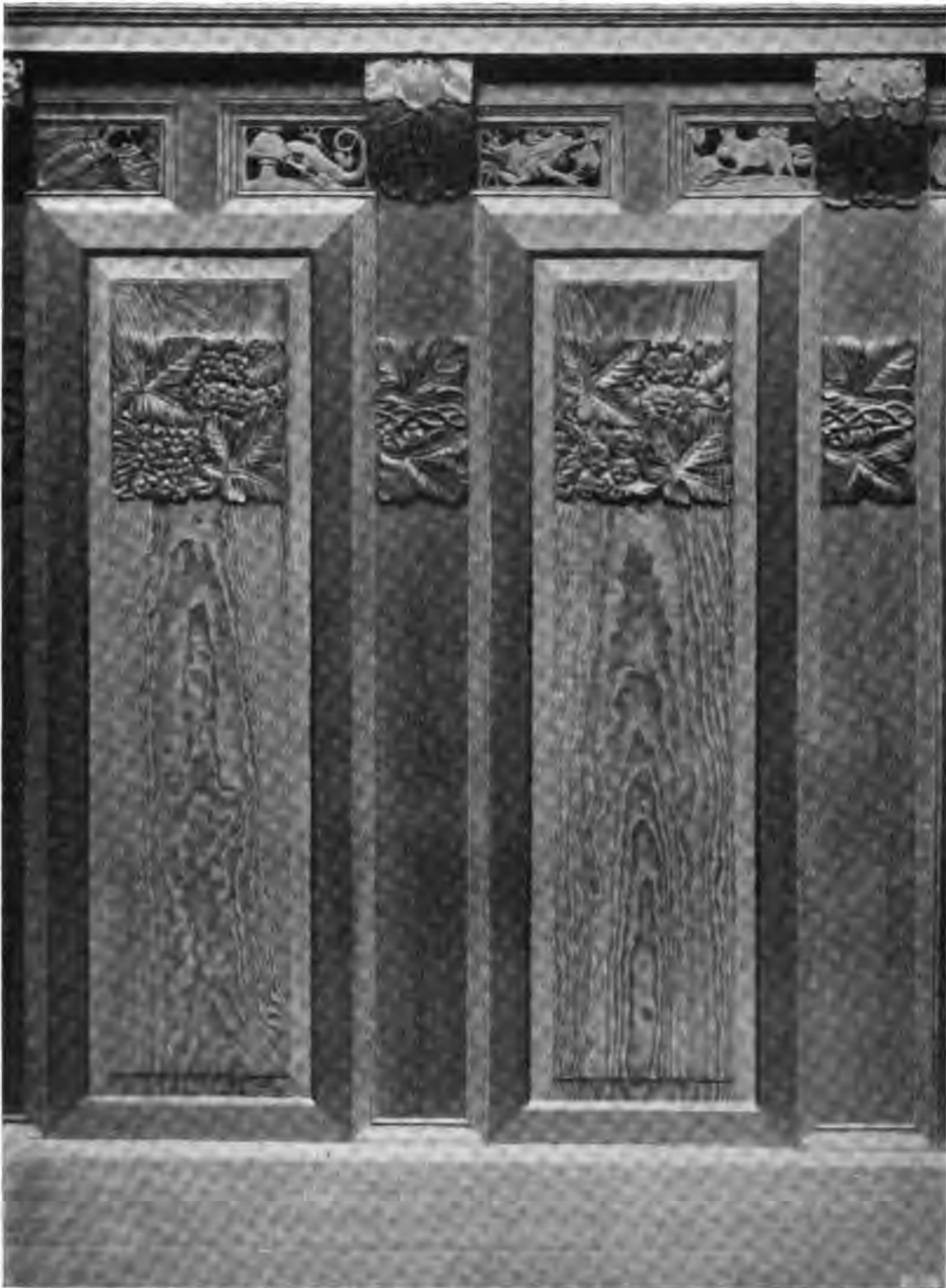
Teilſtück einer Täfelung im Rathaus zu Piſtoja.

(XVI. Jahrh.)

Man beachte die Friſche der Holzbehandlung: deutliches Stehenlaſſen der kantigen Schnitzmeſſerſtriche, Vermeiden des nachträglichen Abraſpelns und Abfeilens. Der Hintergrund iſt einheitlich, aber ebenfalls freihändig gepunzt. (Zu Art. 134.)

gottſeliger Freude haben die alten Meiſter den reichen figürlichen und ornamentalen Schmuck der Altäre und der Chorgeſtühle in den Domen und Kirchen durchgebildet. Nur eine ununterbrochene Tradition, welche ſich in den Werkſtätten forterbte, konnte zu ſolcher Meiſterſchaft der Materialbehandlung führen. Und dieſe glänzende Technik

Fig. 227.



Teilstück einer Holztäfelung [103]).

Die natürlichen Reize des Holzes, die malerischen Linien der längsgeschnittenen Jahresringe (Maserung) sind hier in den grossen, glatten Tafeln unübertrefflich ausgenutzt. Aber auch die frische und doch sorgfältige Flachschnitzerei der Blätter kommt in den etwas erhöht gelassenen Rippen durch die freie Schraffierung der Maserung besonders gut zur Geltung (vergl. die grösere Abbildung in Fig. 228).

103) Fakf.-Repr. nach: RIEGELMANN, G. Ausgeführte Ornamente. Berlin 1902.

134. Sonftige Holz-fchnitzereien. Herangebildet im Dienfte der Kirche kam die Kunft der Holzfchnitzerei doch auch wieder dem ganzen Volke zu gute. Schränke, Truhen, Täfelungen u. f. w. erhielten in entfprechender Anpaffung oft entzückenden Schmuck.

Uebrigens finden wir auch in Italien, dem eigentlichen Lande des Marmors, hervorragende Meifterwerke der Holzfchnitzerei, wie Fig. 226 zeigt. An diefer ornamentalen Füllung ift recht deutlich die frifche, flächige Behandlung der Blätter u. f. w. mit dem Schnitzmeffer, Holzmeifsel, Punznagel u. f. w. zu erkennen.

Unter den modernen Meiftern der Holzbildhauerei, welche die Reize des Materials zur höchften Entfaltung zu bringen verftehen, ift wohl in erfter Linie Profeffor *G. Riegelmann* zu nennen (Fig. 227 bis 229[108]). Er benutzt in wirkungsvoller Art die Linien der Maferung, welche zufammenhängend über Ornament und glatte Fläche hinweggehen, als bindendes Element für beide Teile.

135. Xylektypom. In eigenartig gefteigerter Weife wird das Linienfpiel der Holzmafer in dem modernen »Xylektypom« künftlerifch zu verwerten gefucht[108]). Durch Anwendung eines Sandftrahlgebläfes werden die weichen Teile des Holzes einige Millimeter tief entfernt, während die härteren Fafern der Jahresringe erhaben in der urfprünglich glatten Fläche des Brettes ftehen bleiben. Durch Auflegen von Papierfchablonen, welche an diefen Stellen die Einwirkung des Sandftrahles verhindern, läfst fich ein wirkungsvolles Flachornament erzielen, deffen Hintergrund durch die ftehenbleibenden Linien der härteren Jahresringfafern wie freihändig fchraffiert ausfieht (Fig. 230[105]).

Wenn das Xylektypom fich noch nicht recht eingeführt hat, fo liegt dies vielleicht daran, dafs die Vertiefungen als »Staubfänger« wirken; bei lotrechter Stellung der Fafern wie in Fig. 230 ift dies allerdings weniger der Fall.

136. Wechfel der Faferrichtung. Eine andere Art, den Linienreiz der Maferung zu gefteigerter Geltung zu bringen, befteht darin, dafs man kleinere Stücke mit wechfelnder Faferrichtung aneinander fetzt. Im Parkettboden genügt oft diefe wechfelnde Schrägftellung der Holztafeln zu einem belebenden Licht- und Linienfpiel, felbft wenn nur eine Holzart verwendet wird[109]). Neuerdings wird diefe Art des Richtungswechfels in mannigfaltiger Weife zu Wandtäfelungen und mofaikartigen Holzbekleidungsornamenten verwendet. Schöne Wirkungen damit hat z. B. *Bernhard Pankok* in feinen modernen Innenräumen erzielt. (Vergl. auch die Intarfia in Fig. 233.) Ein echter Künftler, der die natürlichen Reize des Materials zur Entfaltung und zur Geltung zu bringen verfteht, hat es nicht nötig, immer nur mit hiftorifchen Motiven zu liebäugeln.

137. Drechflerarbeiten. Eine eigene Art des Holzornaments läfst fich auf der Drechfelbank erzielen durch Herftellung von profilierten Drehungskörpern. Die Drechflerarbeiten bilden ein Vermittelungsglied zwifchen Handarbeit und Mafchinenarbeit; fie laffen ohne Schwierigkeit eine exakte Ausführung reicher Profile mit vielfachen Wiederholungen zu.

Unübertrefflich find jene maurifchen und orientalifchen Holzgitter, welche fich aus vielen gleichförmig gedrechfelten Stäben zu einer reichen ornamentalen Wirkung zufammenfetzen. (Vergl. Teil II, Band 3, Heft 2 [Die Baukunft des Islam] diefes »Handbuches«.) Es würde zu weit führen, hier näher darauf einzugehen.

138. Handwerkliche Holz-ornamente. Auf die mit der Säge, dem Bohrer, dem Hobel, dem Stemmeifen, dem »Geifsfufs« u. f. w. hergeftellten volkstümlichen Zimmermannsornamente wurde fchon in Art. 26 (S. 33) hingewiefen. Ueber die gediegene Ornamentik des echten Schweizer-

108) Das Ausführungsrecht für Xylektypom befitzt die Stuttgarter Hofmöbelfabrik *Georg Schöttle*.

109) Die technifchen Grundlagen für Herftellung von Riemchen- und Parkettfufsböden find in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III Abfchn. 3, Kap. 4, unter e bis g) diefes »Handbuches« behandelt.

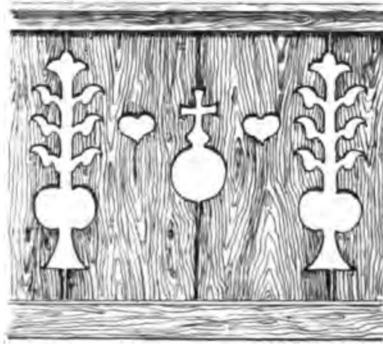
ftils gibt uns das bekannte, immer noch muftergültige *Gladbach*'fche Werk[110]) einigen Auffchlufs. Auf die Gefahren der dünnlinigen Laubfägearbeiten des »Pfeudo-Schweizerftils« wurde bereits in Art. 119 (S. 186) hingewiefen. Eine ftiliftifch gute Laubfägearbeit ift in Fig. 231 abgebildet.

Dafs aber mit ausgefägten und bemalten Bretterfilhouetten fehr reizvolle Wirkungen fich erzielen laffen, wenn der rechte Künftler fie entwirft, dies zeigt uns der humorvolle Kronleuchter in Fig. 232[111]) aus der offenen Reftaurationshalle der »Einkehr« Geifelgafteig bei München (Arch.: Gebr. *Rank*). Die Zufammenfetzung diefes Kronleuchters aus 16 Brettflächen ift deutlich gezeigt.

Von den aufgelegten Laubfägearbeiten, welche meiftens auf einen andersfarbigen Grund aufgeleimt wurden, ift man neuerdings ziemlich abgekommen, weil fie Staubnefter bilden und nicht einheitlich, fondern hart kontraftierend wirken.

Dagegen behaupten fich mit Recht die eingelegten Holzarbeiten — Intarfien — auch in der modernen Gefchmacksrichtung. Einen vornehmen und dabei befcheidenen Schmuck in dem von *Bernhard Pankok* in Stuttgart entworfenen Mufikzimmer der Weltausftellung in St. Louis (1904) bilden die Intarfien in der Wandtäfelung (Fig. 233). 139. Holz-intarfien.

Fig. 231.



Bretterbrüftung mit Laubfägearbeit.

Von einem Bauernhaufe im Söllltal (Tirol).

Die Brettfläche ift gröfser als die ausgefägte Zeichnung und behält dadurch ihre Feftigkeit und Dauerhaftigkeit.

Schöne Aufnahmen diefer Art finden fich in dem fchon öfter erwähnten Deininger'fchen Werke.

Es ift klar, dafs der Intarfiakünftler die verfchiedenen Hölzer — Ahorn, Linde, Nufsbaum, Birnbaum, Kirfchbaum, Efchenmafer, Mahagoni, Ebenholz, Zitronenholz etc. etc. — gründlich kennen mufs, auch in Beziehung auf das Nachdunkeln und Bleichen, damit die von ihm beabfichtigten und erzielten Wirkungen nicht in kurzer Zeit verfchwinden.

Die vorzügliche Abhandlung »Scherer, Ch. Technik und Gefchichte der Intarfia« (Leipzig 1891) bildet eine gute Grundlage für das hiftorifche Studium diefes immer wieder erblühenden Kunftzweiges und enthält ausführlichere Quellenangaben.

Es fei hier nur noch hingewiefen auf die künftlerifche Bedeutung jener fchwarzen Trennungslinien in den italienifchen Intarfien, welche zwifchen dem dunkelbraunen Hintergrund und dem helleren Ornament durch Ausfüllung des Laub-

110) Gladbach, E. Der Schweizer Holzftyl. Darmftadt 1868.

fägefchnittes mit einem fchwarzen Kitt fich ergaben und welche zur Klarheit und Frifche der Zeichnung nicht unwefentlich beitragen. So wurde aus der Not eine Tugend gemacht. Befonders gut in den weltberühmten Intarfien in *Santa Maria del' Organo* zu Verona gelungen.

Im Vergleich mit diefen Arbeiten fällt bei modernen, fabrikmäfsig eingeprefsten Intarfien der Mangel jener fchwarzen Trennungslinien ungünftig auf. Dem grofsen Publikum freilich, welches in der Regel für »geleckte« Ausführung fchwärmt, pflegt die etwas verwäfferte fabrikmäfsige Nachahmung mehr zuzufagen.

Zu den fchönften Intarfien müffen wir jedenfalls diejenigen zählen, welche durch eine klare, ftrenge Stilifierung des Flächenornaments fich auszeichnen (vergl. die in Fig. 35 [S. 37] abgebildete Holzintarfia vom Chorgeftühl in *San Miniato* bei Florenz).

Fig. 232.



Ringkronenleuchter mit etwa 2,50 m Durchmeffer, aus Brettern gefägt und mehrfarbig bemalt.

Arch.: Gebr. Rank.

In der offenen Reftaurationshalle der „Einkehr" Geifelgafteig bei München aufgehängt.

Ausführung des Kronleuchters von Schmidt & Co., gemalt von Kunftmaler Ecke[111]).

„Im XVIII. Jahrhundert fand diefe Art der Bretterbemalung häufig Anwendung bei figürlichen Darftellungen und auch für ornamentalen Schmuck, wie Gehänge und Kartufchen. Dadurch, dafs das Brett an und für fich eine entfprechende Stärke hat, erhält die Bemalung fofort etwas Plaftifches und behält trotzdem den Charakter der Malerei bei." Man könnte diefe Art der beiderfeitigen Brettbemalung gewiffermafsen als freiftehendes Flachrelief auffaffen.

140. Furnierungs-ornament.

Ueber die ftiliftifche Berechtigung von Bekleidung mit Furnieren herrfchen mancherlei Unklarheiten und Vorurteile. Ein furnierter Schrank kann gerade durch richtige Verleimungen der Unterlagen oft beffer gegen Verziehungen der Holzteile

[111]) Fakf.-Repr. nach: Deutfche Bauz. 1905, S. 136, wo noch mehrere Abbildungen diefer volkstümlich humorvol gelungenen Einkehr zu finden find.

gefichert fein als ein fog. »echter« Eichenholzfchrank. Selbftverftändlich mufs die Furnierung als folche gezeigt fein, wie wir dies z. B. an vielen guten Möbeln des XVIII. Jahrhunderts charakterifiert finden.

Ueber die Bemalung von Holz fiehe Art. 56 (S. 62).

141. Stein-ornamente.

Grundverfchieden von den Holzornamenten find die Ornamente in Steinausführung. Während beim Schnitzen das gefährliche Abfplittern von Holzfafern die technifchen Schwierigkeiten erhöht, liegt beim Meifseln des fpröden Steines die Gefahr nahe, dafs benachbarte Teile mit abfpringen oder dafs der ganze Stein zerbricht. Nun beftehen aufserdem noch grofse Unterfchiede im Korn, in der Feftigkeit und Widerftandsfähigkeit und in der Farbe der verfchiedenen Gefteine, welche für architektonifche und ornamentale Zwecke in Frage kommen.

Fig. 233.



Holzintarfia.

Entworfen von Pankok, ausgeführt von der Intarfienwerkftätte von G. Wölfel in Stuttgart[105]).

Kontrafte durch Farbenunterfchiede des Holzes von Ornament und Hintergrund und durch Richtungswechfel der Holzfaferung in den leicht gekurvten Vierecken des unteren Teiles der Intarfia, wobei durch Gruppen von kleinen, dunklen „Druckern“ noch gewiffe Interpunktionen gefchaffen find.

(Vergl. Art. 139, S. 213.)

Diefe Unterfchiede haben von jeher den gröfsten Einflufs auf die künftlerifche Formengebung ausgeübt. Man denke nur an den Einflufs des pentelifchen und carrarifchen Marmors auf die Formvollendung des griechifchen und italienifchen Ornaments. Alle Feinheiten der Modellierung kommen in diefem herrlichen Material zur Geltung (fiehe Art. 42, S. 52). Das fchöne kriftallinifche Korn fordert geradezu heraus zu immer weiterer Durchführung und Vervollkommnung der plafti-

schen Formen. Wir dürfen wohl behaupten, dass die griechische Architektur und Skulptur nicht zu jener höchsten Vollendung hätten heranreifen können ohne das Vorhandensein des pentelischen Marmors und des bildsamen Töpfertones für die zu modellierenden Vorstudien.

Man vergleiche damit den hemmenden Einfluss, welchen der harte Syenit und Granit, sowie der etwas derbe Kalkstein Aegyptens auf die Behandlung der feineren Einzelformen ausgeübt hat. Die grossen Formen der Bauten und der menschlichen, architektonisierten Gestalten sind allerdings unvergleichlich monumental, vielleicht gerade durch jenen Zwang der Vereinfachung, welchen das harte, spröde Material den ägyptischen Künstlern auferlegt hatte.

Fig. 234.



Teilstück eines Frieses vom Forum Trajanum zu Rom.

(Jetzt im Museo profano Lateranense zu Rom.)

Sämtliche Formen tragen das feste Gepräge der Steinausführung. An den guterhaltenen Stellen kann man noch deutlich die Frische der Meisselführung erkennen, welche mit den rippenartig stehen gelassenen Kanten die Blattflächen belebt. An der Rosette sind diese Feinheiten durch Verwitterung zerstört. Ferner fehlen auch die meisten vortretenden Teile der Akanthusblätter.

So hat auch der grobkörnige Sandstein und Kalkstein unseres Nordens zu einer gröberen Formensprache des Ornaments geführt, als sie dem feinkörnigen Marmor des Südens entspricht. Die Feinheiten einer venezianischen Pilasterfüllung würden in unserem Sandsteinmaterial ganz verloren gehen.

Auch hier kommt es ebenso wie bei den Holzornamenten darauf an, nicht im Ton- oder im Gipsmodell alle Einzelheiten der technischen Ausführung im vorhinein vollkommen festzulegen, sondern erst in dem betreffenden Stein die Wirkung auszuprobieren.

Am ſchlichteſten und derbſten müſſen wohl ſolche Ornamente entworfen werden, welche in grobem, ſtark löcherigem Tuffſtein ausgeführt werden ſollen, ebenſo Ornamente, welche in Verbindung mit derben Boſſenquadern treten ſollen. Man denke an die vorzüglichen, grofsflächig behandelten, wuchtigen Sockelornamente am Kyffhäuſerdenkmal von *Bruno Schmitz.*

Bei derartigen Ornamenten iſt es beſonders wichtig, den kräftigen Meiſselhieb ſehen zu laſſen.

Aber auch im feineren Steinrelief kann die deutlich ſichtbare Meiſselführung, z. B. mit ſtehenbleibenden Kanten, ſehr vorteilhaft zur charakteriſtiſchen Belebung von Blattflächen, Ranken u. ſ. w. ausgenutzt werden (Fig. 234 bis 237).

142. Ornamente aus farbigem Marmor.

Eine eigene Art von Ornamentik hat ſich aus der Benutzung der verſchiedenen farbigen Marmorarten entwickelt, deren natürliche Schönheit durch Schleifen und Polieren hervorgelockt werden kann. Das mannigfaltige Linienſpiel der hellen und dunklen Adern, der Wechſel der Farbe, das Anſchwellen und Ausklingen verſchieden

Fig. 235.



Ornament von einem Renaiſſance-Portal aus ſchwarzgrauem Marmor zu Verona (Via 4 ſpade).

Die Rippen der Blätter ſind bei der Meiſſelführung als kleine Stege ſtehen gelaſſen und tragen nicht unweſentlich zur Belebung dieſes Ornaments bei. Wegen der dunklen Farbe des Steines iſt die Behandlung der Blätter und Ranken hier etwas ſchärfer und kantiger gehalten als in weiſsem Marmor. Erhöht wird die plaſtiſche Wirkung des Reliefs noch durch den hellen Straſsenſtaub, welcher ſich auf die oberen Flächen der vorſpringenden Formen legt und gewiſſermaſsen wie ein künſtlich aufgeſetztes — „aufgehöhtes“ — Deckllicht in einer Zeichnung auf Tonpapier die Formen „auflichtet“.

tiefer Töne wirken häufig ohne jede Zutat ſehr ornamental. Man vergleiche Fig. 238: Marmorbank in *Santa Maria dei miracoli* zu Venedig, in welcher die groſse Füllung der Rücklehne mit polierten Tafeln des geäderten Pfauenmarmors (Paonazzo) geſchmückt iſt.

Will man reichere Kontraſtwirkung durch Zuſammenſtellen verſchiedenfarbiger Marmorplatten zu einer Wandverkleidung erzielen, ſo muſs man ſich in erſter Linie mit den im Handel vorkommenden Marmorarten vertraut machen. Ein näheres Eingehen auf die künſtleriſchen Reize und Eigenſchaften des Paonazzo, des Portoro, des Giallo antico, des Serpentin, Porphyr und der unzähligen anderen bunten

Fig. 236.



Steinige Behandlung eines Ornaments.

Von dem Wohnhaus Martin Ryerſon zu Chicago[112]).

Arch.: Treat & Foltz.

112) Fakſ.-Repr. nach: GRAEF, P. Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J.

Fig. 237.



Steinige Stilisierung von Akanthusranken in Verbindung mit rauhem Quaderwerk.

Fenster vom Wohnhaus S. T. Everett zu Cleveland (1886 erbaut[112]).

Arch.: Schweinfurt.

Marmorarten würde uns hier zu weit führen; dies erfordert ein besonderes Studium. Am besten beginnt man damit, in guten neuzeitlichen Marmorwerkstätten, wie

Fig. 238.



Marmorverzierung einer Bank mit Lehne im Chor von Santa Maria dei miracoli zu Venedig.

(XVI. Jahrhundert.)

In die Füllungen sind hier glatte, polierte Marmortafeln eingesetzt, deren natürliche Aderzeichnungen und Tönungen so reizvoll sind, dass sie ohne weiteres ornamental verwendet wurden. Sie bilden einen wohltuenden Gegensatz zu den reich skulpierten Pilaster- und Frieseinrahmungen, verbinden sich aber mit diesen doch wieder durch eine gewisse Einheitlichkeit des Materials. Die glatte Fläche entspricht dem Zwecke der Lehne. Das vorspringende Bekrönungsgesims befindet sich über der Kopfhöhe eines sitzenden Menschen.

(Zu Art. 142, S. 217.)

z. B. in den grofsen Marmorwerken von *Kiefer* in Kiefersfelden (Oberbayern) oder von *Dyckerhoff & Neumann* in Wetzlar a. d. Lahn u. a., fich durch eigene Anfchauung zu unterrichten.

Im übrigen wird man fich die praktifchen und künftlerifchen Erfahrungen zu nutze machen müffen, welche im Lande der Marmorinkruftationen, in Italien, feit vielen Jahrhunderten gefammelt worden find[113]).

Man denke nur an die vollendete Schönheit der antiken Marmorverkleidung im Inneren des Pantheons zu Rom, wie dort durch gefchicktes Einfügen von hellen Trennungsftreifen zwifchen den verfchiedenfarbigen Flächen ein unklares, unruhiges Ineinanderfliefsen gleichwertiger oder ähnlicher Farbentiefen vermieden ift.

In der byzantinifchen Kunft wurde die beim Zerfägen der Marmorblöcke fich ergebende fymmetrifche Zeichnung der Platten in ähnlicher Weife zur Herftellung

Fig. 239.



Marmorverkleidung in der Apfis der Kathedrale zu Torcello bei Venedig.

fymmetrifcher Mufter verwendet, wie dies bei uns in der Möbelkunft mit den fymmetrifch gelegten dünnen Furnieren gefchieht. In der Marmortäfelung der Apfis des Domes zu Torcello bei Venedig (Fig. 239) ift durch Wiederholung folcher Symmetrieftellung von Platten mit fchräglaufenden Streifen ein Zickzackmufter erzielt, welches entfernt an Drapierungsmotive erinnert.

Mit Marmortäfelungen find wundervolle, noch reichere Wirkungen im Inneren der *Hagia Sofia* zu Konftantinopel erzielt worden — grofse photographifche Aufnahmen davon hat die deutfche Mefsbildanftalt zu Berlin hergeftellt.

113) Gefchichtliches und Technifches über Marmorplattenmofaik als Wandbekleidung findet fich in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abfchn. 3, Kap. 9) diefes »Handbuches« — und in: BURCKHARDT, J. Gefchichte der Renaiffance in Italien. 4. Aufl. Stuttgart 1905.

Sehr harmonifch ftimmt in allen diefen Bauten die Marmortäfelung mit den Glasmofaiken der Wände und Gewölbe zufammen; ebenfo im Chor von *San Miniato* bei Florenz, in *San Marco* zu Venedig u. f. w.

Zu höchfter Vollendung ift die Marmorinkruftation wohl in der venezianifchen Architektur gebracht worden, auch am Aeufseren der Gebäude. Der Prunk mit feltenen, wertvollen Marmorarten war feit dem Mittelalter in Venedig förmlich zu einem Sport der reichen Kaufleute geworden. Fig. 240[114]) zeigt uns einen Teil der äufseren Wandverkleidung von *San Marco* zu Venedig, in welcher auch noch Reliefornamente aus hellem Marmor zwifchen den dunkelgrünen Serpentinftreifen eingefetzt find[116]). Der Vorwurf, welchen *J. Burckhardt* den graziös fpielenden Inkruftationsfaffaden der venezianifchen Frührenaiffance macht: »Man hätte fie edler und kräftiger komponieren können«, fcheint nicht ganz gerechtfertigt, wenn man bedenkt, dafs jene Bauten, auf Pfahlroften ruhend, meift unmittelbar aus dem Waffer emporwachfen. Die dekorative Farbenpracht jener Flächenornamentik entfprach gewifs dem durch die lebhaften Handelsbeziehungen mit dem Orient an ähnliche Wirkungen gewöhnten Gefchmack der Venezianer und trug dazu bei, der Lagunenftadt ihren eigenen ornamentalen Charakter zu geben. Das ift es ja, was uns an den alten Städten entzückt, dafs jede ihre eigene Phyfiognomie befitzt, in welcher fich ihre ganze Entwickelungsgefchichte ausprägt.

Von den in neuerer Zeit hergeftellten Marmorverkleidungen und Marmorintarfien feien als gute Beifpiele angeführt die fchönen farbigen Arbeiten in der Mittelhalle des Münchener Juftizpalaftes (Arch.: *Fr. v. Thierfch*) und die Marmorinkruftationen in dem 1904 fertiggeftellten Neubau des Warenhaufes *Wertheim* in Berlin (Arch.: *Meffel*[117]), fowie die von *Gräffel* in den neuen Münchener Friedhofskirchen vorzüglich ftilifierten Marmorwände.

Der venezianifchen Freude am zierlichen Schmuck der Einzelformen ift wohl auch die Verwendung jener Technik der in Marmor eingelegten Bleiornamente zuzufchreiben, wie wir fie auf der Gräberinfel San Michele, dann an den lotrechten Flächen der Stufen der *Scala dei giganti* im Dogenpalaft und anderwärts finden. Der Grund für die Bleieinlage wird nur wenige Millimeter tief eingearbeitet, gerauht und mit Bohrlöchern verfehen, damit das eingegoffene und nachgeftemmte Blei beffer haftet. Alsdann werden Bleiornament und Marmorgrund genau in einer Fläche zufammengearbeitet. Der nach der Oxydierung matte, bleigraue Ton der Einlage ftimmt fehr vornehm mit dem helleren Marmor zufammen.

Von der Zartheit, welche der Marmor für architektonifche und ornamentale Gliederung von Innenräumen zuläfst, gibt die Capella Pellegrini in Verona (Fig. 241[115]) ein ungefähres Bild. Eine geometrifche Aufnahme diefes fchönen Kuppelbaues ift im unten genannten Werke[118]) veröffentlicht.

Auf einen wichtigen Punkt fei noch hingewiefen, nämlich auf die Art der Politur des Marmors oder des Syenits oder Granits etc., welche von grofsem Einflufs auf die Erfcheinung ift. Den leider jetzt zur Mode gewordenen Denkmalfockeln aus rotem fchwedifchen Granit und den fchablonenhaften Grabmalobelisken aus fchwarzem Syenit pflegt man eine möglichft vollkommene Politur zu geben, fo dafs ein glafiger, fpeckiger Spiegelglanz entfteht, der äufserft geleckt, aber auch äufserft unkünftlerifch wirkt. Man vergleiche damit die wundervolle Wirkung des matten Glanzes der halben Politur, die wir an Granitfäulen, Porphyrfchalen, Marmortafeln etc.

---

116) Schöne farbige Darftellungen der in der Staatskirche Venedigs verwendeten Marmorarten enthält: ONGANIA, F. *La Bafilica di San Marco.* Venedig 1855 ff.

117) Veröffentlicht in: Deutfche Kunft und Dekoration 1904—05, Heft 5.

118) ISABELLE, M. E. *Les édifices circulaires et les domes.* Paris 1855.

der Antike, des Mittelalters und der Renaiſſance beobachten können. Auch die griechiſchen Marmorfiguren der beſten Zeit — der Hermes des *Praxiteles*, der Barberiniſche Faun, der »Ilioneus« u. ſ. w. — ſind in den nackten Körperflächen durch halbe Politur bis zu jenem Grade der Glätte durchgeführt, welcher eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem matten Glanze der geſunden menſchlichen Haut zeigt, die weder

Fig. 242.



Marmorrelief vom Denkmal der Stuard in St. Peter zu Rom.

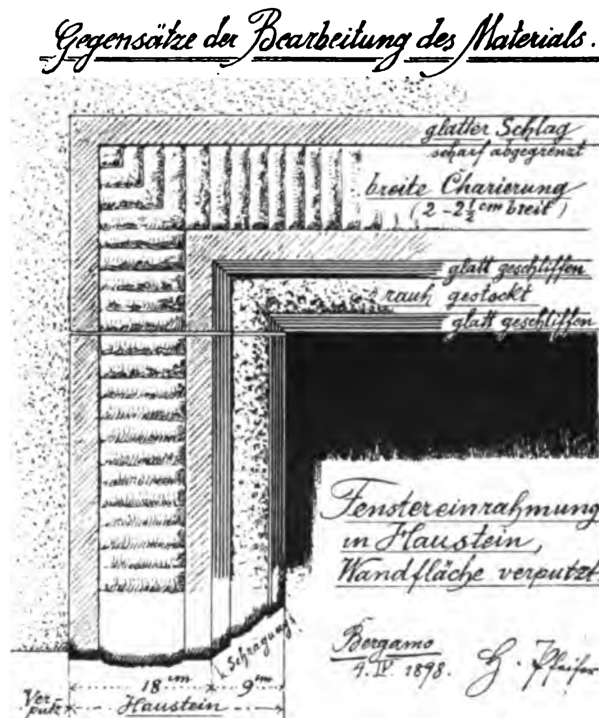
Die Figur iſt bis zum matten Glanz der halben Politur gebracht, durch welchen auch die beſten griechiſchen Marmorfiguren ſich auszeichnen. Der matte Glanz vieler Blattarten iſt in manchen Marmorornamenten der Antike und der italieniſchen Renaiſſance erreicht. — Man denke auch an die zarte Halbpolitur ägyptiſcher Granitſkulpturen.

lederartig vertrocknet noch ſpeckig glänzend iſt (Fig. 242). Aus naheliegenden Gründen iſt eine ſpiegelglatte Politur des Marmors in Fuſsbodenflächen zu vermeiden [119]).

Durch die Verſchiedenheiten der Steinbehandlung, durch den Gegenſatz von rauhen Boſſen, grob und fein geſpitzten Quadern, charierten, geſtockten, geſchliffenen und polierten Flächen laſſen ſich ſchmückende Kontraſtwirkungen erzielen, ſelbſt ohne eigentliches Ornament (Fig. 243 [120]). Einiges über die künſtleriſche Bedeutung des Fugenſchnittes und der Steinbehandlung findet ſich in der unten angeführten Abhandlung des Verfaſſers [120]).

Ueber die modernen Steinbearbeitungsmaſchinen ſiehe Teil I, Bd. 1, Heft 1 (Abt. I, Abſchn. 1, Kap. 1, unter e) dieſes »Handbuches«.

Fig. 243 [120]).



143. Terrakotta-, Stuck- etc.-Ornamente.

Im gröſsten Gegenſatz zu der Herſtellungsweiſe von Holz- und Steinornamenten ſteht die Herſtellung von Terrakotta-, Stuck- und angetragenen Mörtelornamenten. Während z. B. die plaſtiſchen Formen eines Sandſteinreliefs durch Herausmeiſseln des Hintergrundes aus der vollen Steinplatte entſtehen, wird dagegen ein Terrakottarelief durch plaſtiſches Auftragen der Form und durch Modellieren in Ton auf einem geebneten Hintergrund hergeſtellt. Man könnte dieſes letztere Verfahren ein poſitives, jenes erſtere ein negatives nennen.

[119]) Ueber Marmorfuſsböden aus verſchiedenfarbigen Platten, ſog. Plattenmoſaik-Fuſsböden, ſiehe Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abſchn. 3, A, Kap. 1) und Teil II, Band 4, Heft 4 (Abt. II, Abſchn. 3, Kap. 10) dieſes »Handbuches«. — Schöne Teilungen zeigt auch der Marmorplatten-Fuſsboden in der Wandelhalle des deutſchen Reichstagshauſes (veröffentlicht in: WALLOT, P. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1893).

[120]) Vergl.: Architektoniſche Rundſchau 1904, S. 94.

Aus der grundsätzlichen Verschiedenheit dieser beiden Herstellungsweisen leiten sich ohne weiteres gewisse Unterschiede der Stilisierung ab. (Siehe Fig. 115, S. 103.)

Die Entstehung des plattenartigen Hausteinreliefs aus der ursprünglich nur aufgemalten Zeichnung wird am augenfälligsten illustriert durch die ägyptischen Koilanaglyphen (siehe Fig. 116, S. 104). Zur Verdeutlichung und besseren Haltbarkeit der Zeichnung wurden zunächst die Umrisse vertieft eingemeiselt. Dann wurde zur Schattierung der einheitlichen Lokaltöne die Zeichnung ein wenig reliefartig gerundet, aber der Hintergrund noch nicht herausgemeiselt; dadurch blieb die

Fig. 244.



Terrakotten aus dem kleineren Klosterhof der Certosa bei Pavia.

(Italienische Frührenaissance.)

Sämtliche Köpfe sind charakteristisch nach dem Leben in Ton modelliert und haben beim Brennen die ganze künstlerische Frische der Modelliertechnik behalten. Die kleinen lesenden Figürchen zwischen den Medaillons sind aus einer Hohlform gedrückt und dann freihändig nachmodelliert worden; ebenso die Ranken- und Puttenfriese, Blattstäbe u. s. w.

einheitliche Flächenwirkung des Quadermauerwerkes zwar am besten gewahrt; aber durch die erhaben gebliebenen Umrisse entstanden störende scharfe Schlagschatten auf den hellen, dem Lichte zugekehrten Flächen des versenkten Reliefs. (Vergl. auch Art. 72 u. 73 [S. 108 bis 114], sowie 92 u. 93 [S. 138 bis 143].)

Diese störenden Schatten wurden vermieden und stärkere körperliche Wirkungen der Zeichnung wurden erst erzielt durch die Vertiefung des Hintergrundes, wodurch

das eigentliche Relief entſtand. Beſonders deutlich erkennen wir die Entſtehung dieſes plattenartigen Reliefs in den monumentalen aſſyriſchen Wandfrieſen, welche aus grauen Alabaſterplatten hergeſtellt ſind (ſiehe Fig. 117, S. 105).

Viel freier kann ſich der Bildhauer bewegen, wenn er die Formen in Ton modelliert. Da läſst ſich das Relief beliebig hoch auftragen. Darin liegt aber auch eine groſse ſtiliſtiſche Gefahr, wenn es ſich um das plaſtiſche Vorbild, um das Modell für eine Hauſteinausführung handelt (vergl. Fig. 152, S. 140).

Wird dagegen das Tonmodell ſelbſt gebrannt und als Terrakotta verwendet, ſo muſs der Modelleur — neben der Rückſicht auf die Zweckbeſtimmung — nur an das »Schwindmaſs« des Tones oder Lehmes denken und an die Gefahr des Reiſsens von ungleichen Tonſtärken beim Brennen.

Den wundervoll friſch und weich modellierten Terrakottaornamenten in den Kloſterhöfen der Certoſa bei Pavia (Fig. 244) ſieht man es auf den erſten Blick an, daſs ſie nicht aus Stein gemeiſselt ſind. Man beachte, wie die gewiſs unmittelbar nach dem Leben modellierten Köpfe faſt vollplaſtiſch vortreten und dadurch kräftige Betonungen bilden, welche mit den tiefen Bogenhallen gut harmonieren.

Noch weiter treten — mit dem ganzen Oberkörper — die Terrakottaköpfe hervor an dem berühmten *Oſpedale maggiore* in Mailand. Die metriſch rhythmiſchen Ornamente der Blattwellen, Perlſchnüre, gewundenen Stäbe etc. ſind offenbar aus weichem Ton in Hohlformen ausgedrückt und nur, wo es nötig, mit dem Modellierſtift vor dem Eintrocknen des Tones nachgearbeitet worden; eine Technik, welche ebenſo bei den ornamentierten, an Ort und Stelle gezogenen Stuckprofilen Anwendung findet.

Für gröſsere Terrakottaornamente, welche im Zuſammenhang mit ſichtbarem Backſteinbau verwendet werden, bilden gleichmäſsige Schichtenhöhe und Fugenbehandlung ein wichtiges monumentales Bindemittel durch die Einheitlichkeit des Maſsſtabes und durch die Einheitlichkeit der Konſtruktion. An dem auf der nebenſtehenden Tafel dargeſtellten Pilaſter und Hauptgeſims vom Tempel des Deus Rediculus ſind nicht nur die Blätter und Ranken des Kapitells, ſondern auch der Eierſtab und der Zahnſchnitt aus mehreren wagrechten Schichten ungefähr in der übrigen Backſteinſtärke zuſammengeſetzt, wodurch ſich zwar eine viel mühevollere Arbeit, aber auch ein gleichmäſsigeres Brennen der Platten und ein ſoliderer Backſteinverband ergab als bei der Anwendung groſser, vorgeſtellter Formen.

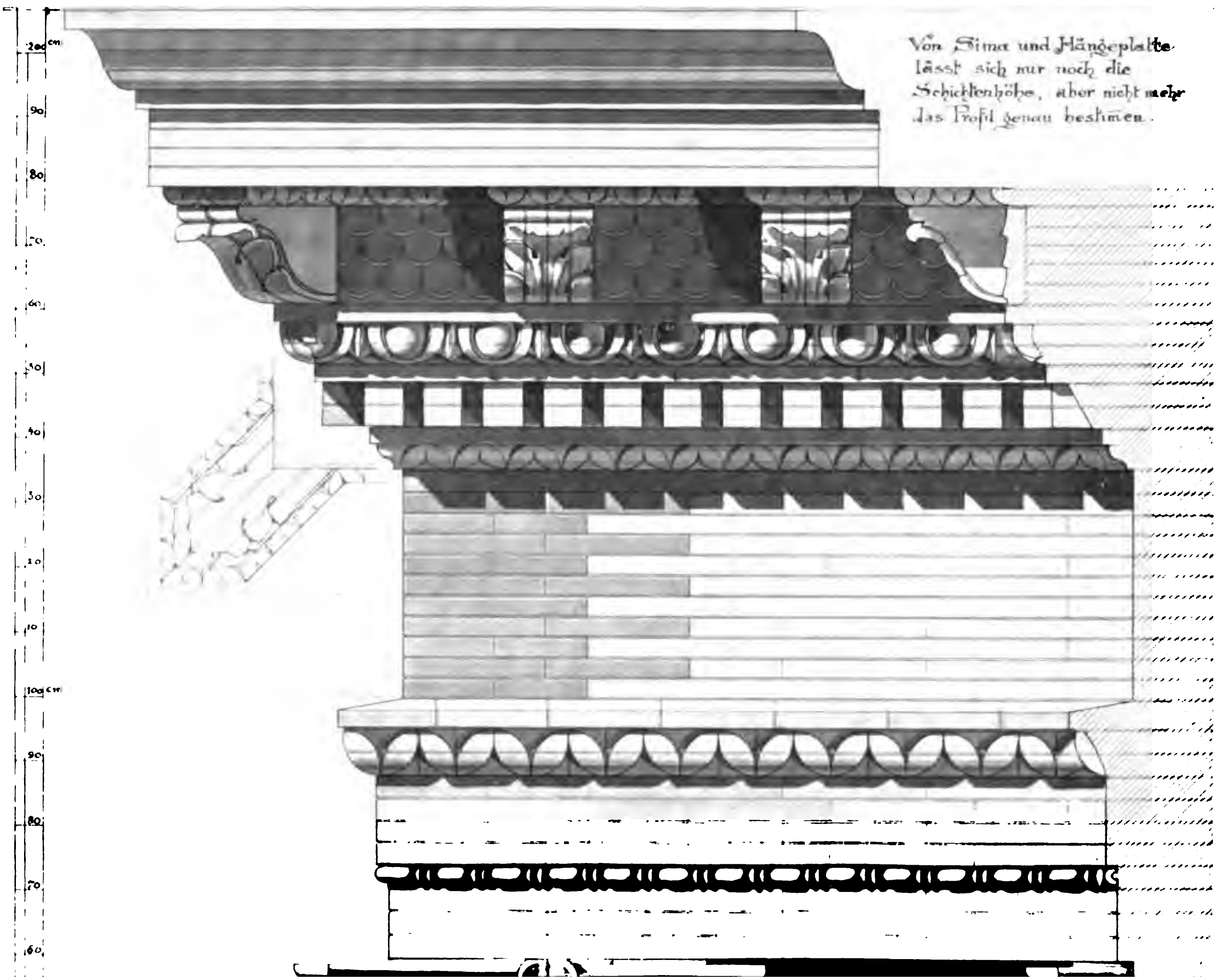
144. Altperſiſche glaſierte Arbeiten.

Unerreicht ſind jene berühmten altperſiſchen glaſierten Backſteinarbeiten von Suſa, welche von *Dieulafoy* ausgegraben wurden und jetzt im Louvre-Muſeum zu Paris wieder aufgebaut ſind. Hinreiſsend ſchön iſt der ſtrenge »Fries der Bogenſchützen«, welcher als Flachrelief faſt in Lebensgröſse modelliert und aus Backſteinſchichten zuſammengeſetzt iſt. Es iſt auſserordentlich ſchwierig, ſich ein klares Bild von der Herſtellung dieſer (vor dem Brennen) zerſchnittenen Reliefs zu machen. Beſonders lebensvoll wirkt der graugrüne Hintergrund [121]) durch das Farbenſpiel der ungleich ſtarken Glaſur, welche den grauen Backſteinton in maleriſchen Verſchiedenheiten durchſchimmern läſst.

Offenbar angeregt durch dieſe perſiſchen Arbeiten hat *Charpentier* ſeinen modernen Bäckerfries (Fig. 245 [122]) in ähnlicher Technik ausgeführt; der Dilettant würde davor zurückſchrecken, ein Tonrelief derart in Schichten zu zerlegen; und doch

121) Sehr ſchöne farbige Abbildung in: PERROT, G. & CH. CHIPIEZ. *Hiſtoire de l'art dans l'antiquité.* Paris 1890. Bd. V, Pl. XII. — In Federzeichnung abgebildet in Teil I, Band 4 (S. 26) dieſes »Handbuches«. — Auſserdem finden ſich Abbildungen dieſes Bogenſchützenfrieſes in den meiſten illuſtrierten Werken über Kunſtgeſchichte.

Zu S. 228.


Von Sima und Hängeplatte lässt sich nur noch die Schichtenhöhe, aber nicht mehr das Profil genau bestimmen.
200 cm
90
80
70
60
50
40
30
20
10
100 cm
90
80
70
60



Terrakotta-Ornamente im Zusammenhang mit Backsteinverblendern.

Die einheitliche Gesamtwirkung von Wandfläche und architektonischer, sowie ornamentaler Gliederung ist hier durch die bindende Kraft der gleichen Fugenteilung erzielt. Hierbei ergibt sich der konstruktive Vorteil des gleichmäßigen Brennens aller Steine und des gleichmäßigen Schwindens aller Teile des Mauerwerkes. Selbst Eierstab und Zahnschnitt sind aus je zwei Schichten zusammengesetzt, die Konsolen aus je vier lotrechten Platten. Nur das Schuppenornament zwischen den Konsolen ist als Verkleidungsplatte vorgesetzt. Die ornamentalen Formen scheinen in halbtrockenem Zustande des Lehmes mit dem Messer nachgeschnitten zu sein.

beruht gerade darauf die Stilechtheit diefes grofsen architektonifchen Mauerreliefs. Bei den Wiederbelebungsverfuchen des künftlerifchen Backfteinbaues, welche im XIX. Jahrhundert von den Nachfolgern *Schinkel*'s in Berlin angeftellt wurden, fuchte man klaffifche Kapitell- und Friesformen in möglichft grofsen Stücken ohne Fugen herzuftellen und glaubte damit die Schönheit der alten Backfteinbauten noch zu übertreffen. Gerade das Gegenteil war der Fall, weil man die monumentale Konftruktion aus dem Auge gelaffen hatte.

Wieviel geiftvoller hatten es die Meifter des mittelalterlichen norddeutfchen Backfteinbaues (in Stendal, Tangermünde, Lüneburg u. f. w.) verftanden, die Haufteinformen der Gotik in die Formenfprache des Backfteinmaterials zu überfetzen. Da 145. Mittelalterliche Backftein-ornamente.

Fig. 245.



Die Bäcker[122]).

Relief von H. Charpentier, in Ziegelfteinfchichten zerlegt und farbig glafiert.

unterdrückte man nicht die Fuge, auch nicht im Ornament, fondern wufste aus der Not eine Tugend zu machen[123]).

Das gleiche gilt bezüglich der Fugenteilung von den Wandbekleidungen und Fufsbodenmuftern aus glafierten Tonfliefen. Ausführliches hierüber mit Abbildungen und ergänzendem Literaturnachweis[124]) ift in Teil I, Band 4 (Die Keramik in der Baukunft) diefes »Handbuches« enthalten. 146. Glafierte Tonfliefen.

Das Beftreben der beften modernen Keramiker geht darauf hinaus, nicht, wie bei den alten Fayencen, durch reiche Bemalung der einzelnen Plättchen, fondern durch den natürlichen Reiz der Glafur und durch gefchickte Benutzung der wechfeln-

122) Fakf.-Repr. nach: *Art et décoration* 1897. — Mit Recht wurde diefe vorzügliche Arbeit auf der letzten Parifer Weltausftellung 1900 durch den *Grand prix* ausgezeichnet.

123) Vergl. die Abbildungen in Teil II, Band 4, Heft 4 (S. 86—119) diefes »Handbuches«.

124) Als Nachtrag fei noch erwähnt das neue englifche Prachtwerk: FURNIVAL, W. J. *Leadlefs Decorative Tiles, Faience and Mofaic.* 1904 Stone, Staffordfhire.

den Zufälligkeiten beim Brennen der Platten ein lebendiges Farbenſpiel hervorzurufen. Durch ungleiche Dicke der Glaſur entſtehen, ähnlich wie beim friſchen, flotten Anlegen mit Aquarellfarben, leichtere und tiefere Schattierungen desſelben Tones mit maleriſchen Weichheiten. Die vorzüglichen modernen Arbeiten von Prof. *Läuger* in Karlsruhe, von den Brüdern *v. Heider* in Magdeburg und von *Villeroy & Boch* in Merzig beſitzen Weltruf.

147. Zukunft des Terrakotta-ornaments.

Vor einigen Jahren ſchrieb der Verband deutſcher Tonwerke einen Wettbewerb aus, um geeignete Vorſchläge zu erhalten, auf welche Weiſe dem künſtleriſchen Backſteinbau zu neuem Leben verholfen und allgemeineres Intereſſe für ihn geweckt werden könnte. Von beſtimmten feſten Ergebniſſen iſt mir nichts bekannt geworden. Meines Erachtens kann jenes Ziel nur dadurch erreicht werden, daſs wirkliche Künſtler mit ſtarkem Stilgefühl und modernem Geſchmack, etwa im Sinne der vorhin erwähnten hervorragenden Keramiker *(Läuger, v. Heider)*, für die Sache gewonnen werden. Ohne die hervorragenden künſtleriſchen Leiſtungen eines *Luca* und *Andrea della Robbia* wäre *Brunellesco* wahrſcheinlich gar nicht auf den Gedanken gekommen, ſeine klaſſiſchen Bauten mit farbig glaſierten Terrakotten zu ſchmücken. Eine Zuſammenſtellung der wichtigſten Anwendungen keramiſcher Erzeugniſſe für architektoniſche Zwecke enthält Teil I, Band 4 dieſes »Handbuches«. (Vergl. auch das unten genannte Werk [125]).

148. Bemalung von Backſtein.

Einen ſehr intereſſanten Verſuch, den Backſteinbau farbig zu beleben, hat *Fr. v. Thierſch* in dem 1904 fertiggeſtellten Ergänzungsbau des Münchener Juſtizpalaſtes gemacht. Die ganzen Backſteinfaſſaden ſind unmittelbar, alſo ohne Mörtelverputzgrund, lebhaft farbig bemalt [126]), ſo daſs die Fugen des Backſteinverbandes deutlich ſichtbar wie die Maſchen eines Netzes alle Flächen überziehen. Die groſsen Wandflächen ſind weiſs angeſtrichen; die ſchmalen Streifen der Geſimſe und Frieſe leuchten in lebhaften blauen, grünen, gelben Farben, während die gröſseren Gründe des Ornaments graue Töne erhielten. Das farbenfriſche Bild dieſes Baues wird noch bereichert durch gemalte, freie architektoniſche Kompoſitionen mit kräftigen Konturen in rein dekorativer Ueberſetzung, anklingend an Motive der alten Faſſadenmalereien des XVI. Jahrhunderts.

Es konnte nicht ausbleiben, daſs das Ungewohnte dieſer Technik zunächſt ein allgemeines Schütteln des Kopfes hervorrief. Und doch iſt die unmittelbare Bemalung des Backſteines ebenſo ſtiliſtiſch gerechtfertigt wie die farbige Glaſierung oder wie die bunte Bemalung von Holz oder Schmiedeeiſen u. ſ. w. (ſiehe Art. 56 bis 58, S. 62 ff.). Und ſie muſste auch kräftig in den Farben aufgetragen werden, wenn ſie nicht im Laufe weniger Jahre durch den Ruſs der Groſsſtadt gänzlich wirkungslos werden ſollte.

Den wenigſten Architekten dürfte es bekannt ſein, daſs die Backſteintürme der Münchener Frauenkirche, die charakteriſtiſchen Wahrzeichen der Stadt, urſprünglich farbig bemalt waren.

149. Faſſadenmalerei.

In der Regel wurde allerdings da, wo man zierliche Faſſadenmalerei beabſichtigte, ein glatter Mörtelverputz auf das Backſtein- oder Bruchſteinmauerwerk aufgetragen. Je glatter dieſer für die Freskomalerei beſtimmte Verputz behandelt wurde, deſto weniger war er dem Feſtſetzen des Staubes und dem Eindringen des Wetters ausgeſetzt, und deſto flotter konnte der Pinſel geführt werden.

125) MICHEL, E. Ueber die keramiſchen Verblendſtoffe. Halle 1904.

126) Hierzu wurden die chemiſch erprobten »Odinfarben« verwendet.

Fig. 246.



Verputzornamente am Volksschulhaus zu Schwabing bei München[127]).

Arch.: Theodor Fischer.

Ornamente in glattem Verputz, durch Schablonen gedeckt, dann der Hintergrund rauh geputzt. Portal aus Haustein. — Man beachte noch die ornamentale, verbindende Wirkung der hellen quadratischen Sprossenteilung in den dunklen Fensterflächen.

---

127) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthandwk., Jahrg. 13, Taf. 36.

Tatſächlich zeigen die beſterhaltenen italieniſchen Fresken eine faſt an Politur grenzende Glätte des Verputzes; ebenſo die pompejaniſchen Wandmalereien.

Deshalb iſt die Freskomalerei auch dauerhafter als die eine Zeitlang überſchätzte Sgraffitotechnik, durch welche die Oberfläche der Verputzſchichten zerkratzt wird.

Ueber die hohe Bedeutung der Faſſadenmalereien und einige ſtiliſtiſche Grundzüge wurde ſchon im vorhergehenden Abſchnitt, Kap. 2 (S. 60 bis 62) geſprochen (ſiehe Fig. 68 [S. 62] und die Farbdrucktafeln bei S. 57 u. 62). Einiges über ihre Technik iſt in der unten genannten Quelle [128]) enthalten.

150. Verputzſtil

Neuerdings iſt der Verputzſtil wieder zu Ehren gekommen. *Hocheder*, *Theodor Fiſcher*, *Dülfer* u. a. haben durch ihre Bauten gezeigt, daſs man mit Verputz ſtiliſtiſch echt bauen kann, wenn man eben nicht Hauſteinformen nachahmen will, ſondern wenn man den Verputz als ſolchen zeigt und die mit ihm zu erzielenden beſcheideneren Reize richtig zur Geltung bringt, wie es die alten Baumeiſter taten da, wo ihnen kein Hauſteinmaterial zur Verfügung ſtand, wie z. B. in München, Augsburg u. a. O., und namentlich auf dem Lande.

Nicht das entſcheidet über den künſtleriſchen Wert und die Echtheit eines Bauwerkes oder eines Ornaments, ob es in Hauſtein oder in Verputz hergeſtellt iſt, ſondern wie es ſeinen Bedingungen gemäſs in dem entſprechenden Material ſtilgerecht ausgeführt iſt.

Die Ornamentierung der Verputzflächen kann auf mannigfaltige Weiſe geſchehen, z. B. durch Bemalung (ſiehe Art. 54, S. 61) oder durch Sgraffito [129]).

Ferner kann durch Einritzen von Linien und Herausheben des Grundes ein ganz wirkungsvolles Ornament erzielt werden, namentlich mit Zuhilfenahme von etwas Farbe. Bei dieſen »Kratzputz-Ornamenten« iſt ein rechtwinkeliges Einſchneiden der Vertiefungen zu vermeiden; durch ſchrägen Schnitt ergibt ſich gröſsere Haltbarkeit und plaſtiſchere Wirkung. (Vergl. die Erläuterungen unter Fig. 225.)

Beſonders charakteriſtiſche Verputzornamente ergeben ſich durch den Kontraſt von glattem und rauhem Verputz. In der Regel bleiben die als weiſse Silhouetten behandelten Ornamente glatt, indem man eine Schablone auflegt, bevor der etwas gefärbte rauhe Spritzwurf des Hintergrundes aufgetragen wird (Fig. 246 [127]). Doch findet man an älteren Verputzbauten in den Alpenländern auch das umgekehrte Verfahren angewendet: zuerſt Herſtellung des rauhen Verputzes, dann Auflegen einer Hohlſchablone, welche mit weiſsem glattem Verputz ausgefüllt wird, ſo daſs die helle glatte Zeichnung ganz wenig über den rauhen farbigen Verputz vortritt.

Endlich laſſen ſich durch plaſtiſches Auftragen und Modellieren des Mörtels in Stucktechnik ſehr wirkungsvolle Reliefverzierungen herſtellen. Berühmte Beiſpiele aus älterer Zeit ſind die Paläſte *Spada* und *Gribelli* in Rom (Fig. 247), das Rokokohaus der Gebrüder *Aſam* in München und viele andere.

Uebrigens ſind auch noch aus romaniſcher Zeit Mörtelſtuck-Reliefs im Freien erhalten, z. B. im Tympanon über dem Nordportal der Godehardikirche zu Hildesheim, ein Beweis für die Haltbarkeit bei guter Ausführung und bei Vermeidung der »Wetterſeiten« [130]).

128) PFEIFER, H. Faſſadenmalereien der Renaiſſance in Italien und Deutſchland. Zeitſchr. d. Bayr. Kunſtgwbe.-Ver. 1894, Heft 1 u. 3.

129) Ueber die Technik des Sgraffito ſiehe Teil III, Band 2, Heft 1, über Anwendungen desſelben Teil I, Band 2 dieſes »Handbuches« — ferner: LANGE, E. u. L. & J. BÜHLMANN. Die Anwendung des Sgraffito für Faſſadendekoration. München 1867.

130) Vergl.: VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raiſonné de l'architecture françaiſe etc.* Band 8. Paris 1868. Art.: *Stuc.*

Durch die Technik des angetragenen Mörtelſtucks iſt möglichſte Beſcheidenheit in der Ausladung geboten. Sollen trotzdem ſtärker ausladende »Drucker« gebracht werden, ſo iſt die ſorgfältige Herſtellung eines inneren Kernes aus harten Holzkohlen mit Meſſingdrahtumwickelung und Meſſingſtiftbefeſtigung erforderlich. Dieſes Verfahren wurde im Anſchluſs an bewährte alte Ausführungen des XVIII. Jahrhunderts für die Verputzornamente in den Höfen des Münchener Juſtizpalaſtes vom Bildhauer *Pfeifer* angewendet.

Fig. 247.



Angetragene Stuckarbeiten am I. Obergeſchoſs des Palazzo Gribelli zu Rom.

(XVI. Jahrhundert.)

Die Waffengehänge, Masken, Putten u. ſ. w. ſind friſch modelliert — man beachte die eingeſchriebenen Konturen der fliegenden Putten und flatternden Bänder — und kontraſtieren durch ihre vollſaftigen Formen harmoniſch mit der kräftigen Ruſtika des Erdgeſchoſſes. In ihrer Weichheit bilden ſie eine wohltuende Ergänzung zu den feſten Formen der geradlinigen Fenſtereinfaſſungen, Geſimſe und Quaderliſenen. Dieſe Architekturteile ſind aus Hauſteln hergeſtellt, die Wandflächen dazwiſchen verputzt.

Zeichnung und bei der Ausführung gewiſſe praktiſche Kenntniſſe der Farbenlehre und gute Beobachtungsgabe, d. h. einen geübten Blick für die Wirkung in der Nähe und in der Ferne. Hierbei ſpielt die Kontraſtwirkung von Kleinteilungen (ſiehe Art. 48 u. 49, S. 54 bis 56) eine wichtige Rolle.

Die Farbentöne können durch die einzelnen Teilchen des Moſaiks in ihre Beſtandteile zerlegt werden, welche erſt auf der Netzhaut des Auges ſich miſchen und zum Geſamtton verſchmelzen. Daſs durch dieſe optiſche Miſchung von Farbentönen eine gröſsere Leuchtkraft und Schönheit erzielt wird als durch Miſchung der Farbſtoffe auf der Palette, iſt den modernen Malern des Neo-Impreſſionismus wohlbekannt.

Ebenſo haben es die byzantiniſchen Moſaiziſten vorzüglich verſtanden, mit ihren bunten Glaswürfelchen eine unvergleichlich ſchimmernde Farbenpracht hervorzuzaubern, wobei ihnen der muſchelige Bruch des Glaſes noch zu ſtatten kam. Wie viele Tauſende von Italienreiſenden begeiſtern ſich noch heutigentags an dem Farbenzauber des Innenraumes von *San Marco* in Venedig. Die monumentale Ruhe der älteren Moſaiken beruht groſsenteils auf ihrer teppichartigen, flächenhaften Behandlung in Zeichnung und Farbe; ſie beſitzen eine tiefe Leuchtkraft und eine lebhafte Farbigkeit, ohne in ſchreiende Buntheit zu verfallen.

Leider kann man nicht das gleiche von den neueren Glasmoſaiken in *San Marco* behaupten, welche nach Bildern von *Vivarini, Tizian* und ſpäteren Künſtlern möglichſt getreu kopiert, alſo nicht in den Charakter der Flächendekoration überſetzt wurden. Gerade dadurch, daſs ſie in groſsen Farbenflächen mit plaſtiſchen Licht- und Schatteneffekten eine perſpektiviſche gemäldeartige Wirkung anſtreben, fallen ſie aus der Rolle der flächenhaften Wandbekleidung.

Vielleicht trägt auch einen Teil der Schuld daran die jetzige Herſtellungsweiſe der Moſaiken, durch welche ſie im Atelier zuſammengeſetzt und dann erſt an ihren Beſtimmungsort übertragen und befeſtigt werden, während in früherer Zeit an der Wand und am Gewölbe ſelbſt die einzelnen Stückchen den Umriſſen des Kartons entſprechend in den weichen Putz eingeſetzt wurden. Bei dieſem früheren, ſcheinbar unbeholfeneren Verfahren konnte den örtlichen Beleuchtungsverhältniſſen beſſer Rechnung getragen werden. Dabei waren allerhand Unregelmäſsigkeiten und Schiefſtellungen der einzelnen Glasſtückchen unvermeidlich (Fig. 248). Aber gerade durch dieſe Zufälligkeiten ergaben ſich jene belebenden Reflexe, welche bei der glatten, geleckten Atelierausführung von heute leider fehlen.

Es iſt immer wieder dasſelbe Lied von dem Reize der Zufälligkeiten in friſcher Handarbeit. Gerade darin beſteht eine weſentliche Aufgabe des Künſtlers, den Zufall als Mitarbeiter ſich dienſtbar zu machen.

Die neueren glatten Moſaiken haben namentlich als Faſſadenſchmuck meiſtens etwas unangenehm Spiegelndes, Speckiges [134]).

Bei dem früher üblichen Setzen der Moſaiken an Ort und Stelle kam man von ſelbſt darauf, ſcharfe Mauerkanten und Gewölbegräte abzuſchlagen und abzurunden, um die muſiviſche Bekleidung in ununterbrochenem Zuſammenhang — wie eine einheitliche Haut — über die verſchiedenen Flächenelemente zu ziehen. Wie leicht einzuſehen iſt, laſſen ſich an rechtwinkeligen Kanten die Moſaikwürfelchen nicht befeſtigen. Die Gurtbogenkanten, Stichkappen- und Kreuzgewölbegräte der moſaizierten

134) Die Erfahrungen über die Dauerhaftigkeit von Faſſadenmoſaiken in unſerem Klima reichen nicht weit genug zurück, um ein ſicheres Urteil zuzulaſſen. In Rom muſste das mittelalterliche Moſaikbild einer Madonna an der Südſeite der *Araceli* im XVI. Jahrhundert durch einen ſteinernen Ueberbau vor weiterer Verwitterung geſchützt werden.

Gewölbe der *Hagia Sofia* in Konftantinopel, der frühchriftlichen Bauten von Rom, Ravenna, der Markuskirche in Venedig u. f. w. find durchweg abgerundet und geben an jenen Stellen weiche Reflexwirkungen.

Die wundervollen Mofaiken der römifchen Kirchen find farbig veröffentlicht im unten genannten Prachtwerke [135]).

Ausführliche Befchreibung des neuen, von *Salviati* erfundenen Verfahrens und einige gefchichtliche Angaben finden fich in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abfchn. 3, A, Kap. 10) diefes

Fig. 248.



Mofaikbildnis des Erzbifchofs Maximian in San Vitale zu Ravenna.

(Byzantinifch.)

Man beachte die wirkungsvollen dunklen und doch nicht harten Umrifslinien des Gefichtes; ferner die belebenden Farben- und Formenunterfchiede der Glaswürfelchen des Hintergrundes.

»Handbuches«, wo auch die wetterbeftändige Glasmalerei von *C. Ule* in München befchrieben ift. *Ule* hat aufserdem intereffante Deckenornamente durch teilweife, fparfame Verwendung von Glasmofaik im Verputz gefchaffen [136]).

135) Rossi, G. B. de. *Mufaici criftiani.* Rom 1872—99.

136) Vergl.: Dekorative Kunft 1903, Dezemberheft.

Ueber die Verwendung von Marmorwürfelchen zu ornamentalen Mofaikfufsböden ift in Teil III, Band 3, Heft 3 diefes »Handbuches« ein gefchichtlicher Ueberblick gegeben und das Wefentliche der technifchen Herftellung befchrieben. Selbftverftändlich mufs beim Entwerfen eines Fufsboden-Mofaikmufters auf die Zufammenfetzung aus kleinen Steinchen Rückficht genommen werden.

Ein künftlerifch wertvolles Bindemittel der dunklen und hellen Flächen eines Mofaiks befteht in der neutralen Farbe der alle Teile überziehenden Fugen, wodurch die gröfseren Farbengegenfätze harmonifch verbunden werden können (Fig. 248).

Fig. 249.

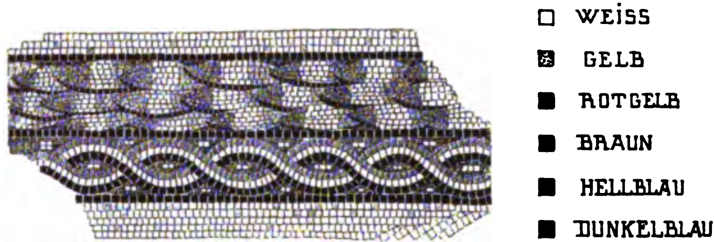
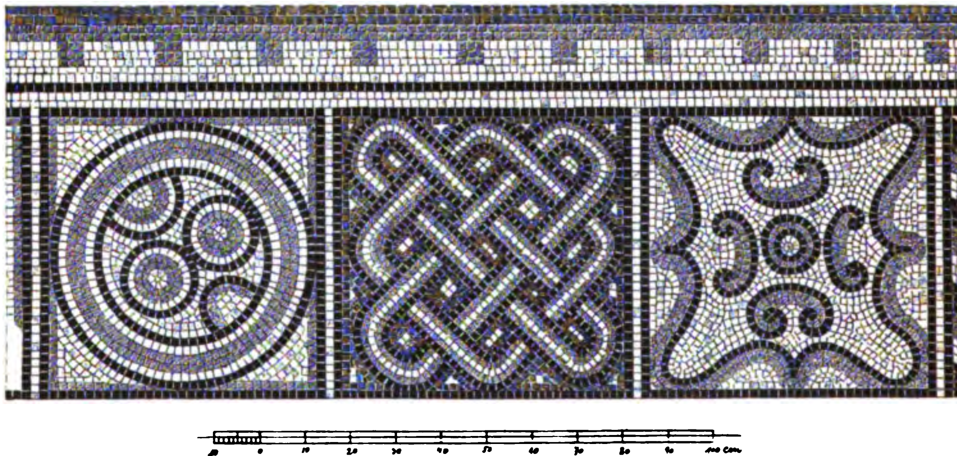


Fig. 250.



Von einem römifchen Fufsboden aus der Villa d'Italica bei Sevilla [137]).

Man beachte die hellen Fugen im dunklen Ornament und die dunklen Fugen im hellen Ornament. Die Farbe des Fugenkittes ift ein mittleres Grau, welches wie ein einheitliches Netz die helleren und dunkleren Teile überzieht und dadurch zu ihrem Zufammenftimmen beiträgt.

Hervorragend fchöne, gewiffenhaft dargeftellte Wiedergaben antiker Mofaikfufsböden finden fich in: Wilmowski, v. Römifche Mofaiken aus Trier und deffen Umgegend. Trier 1888 — ebenfo in: Wilmowski, v. Die römifche Villa zu Nennig und ihr Mofaik. Bonn 1864 — ferner in vielen anderen Veröffentlichungen römifcher, frühchriftlicher und byzantinifcher Bauwerke.

Ueber die ftiliftifchen Grundforderungen fiehe Abfchn. 2, Kap. 1. Die künftlerifche Bedeutung der Fugen im Mofaik ift in Fig. 249 u. 250 [137]) erläutert.

137) Fakf.-Repr. nach: Laborde, A. L. de. *Defcription d'un pavé en mofaique découvert dans l'ancienne ville d'Italica etc.* Paris 1802.

Die Nachahmung römischer Fussbodenmosaiken in gebrannten Tonplatten — z. B. in den sonst so schönen und dauerhaften Arbeiten von *Villeroy & Boch* zu Merzig — sind stilistisch nicht einwandfrei. Es ist jedenfalls richtiger, den Charakter der Plättchen künstlerisch selbständig zu verwerten, ebenso die Rippung der Plättchen, welche gegen das Ausgleiten vorgesehen wird. 154. Nachahmung von Mosaiken.

Auch bei einfachen Pflasterarbeiten lassen sich durch Farbenunterschiede der Pflasterwürfel ansprechende Linien- und Flächenmuster erzielen.

Ein sehr starker — vielleicht der stärkste — Einfluss, welchen die Formen- und Farbengebung durch die Eigenart des Materials und der Herstellung erfährt, wird auf das ornamentale Entwerfen von Kunstverglasungen und Glasmalereien ausgeübt. 155. Ornamentale Verglasungen.

Selbst mit den besten Diamantwerkzeugen lassen sich gewisse Formen, z. B. längere Spiralstreifen u. s. w., in Glas nur mit unsäglicher Mühe oder überhaupt nicht schneiden. Dazu kommt die eigenartige Verbindung aller Glasstücke durch die Verbleiungen, worauf im Entwurfe Rücksicht zu nehmen ist. Ferner sind zur Befestigung grösserer Flächen von Bleiverglasungen stärkere und feinere Windeisen erforderlich, deren Form und Lage im Zusammenhang mit der Gesamtkomposition entworfen werden muss.

Ausserdem greifen in einem Glasbilde die leuchtenden Farben des durchfallenden Lichtes viel weiter über die Grenzen der einzelnen Farbenflächen, als dies bei dem auf dem Kartonentwurf auffallenden und von ihm reflektierten Lichte der Fall ist. Der schönste farbige Entwurf, der sorgfältigste Karton für Kunstverglasung kann bei der Ausführung vollständig verpfuscht werden, wenn er in die Hände eines Stümpers fällt, oder wenn die erforderlichen zarten Nüancen der färbigen Gläser nicht zur Verfügung stehen. Auf die richtige Wahl der Gläser, auf eine gute Wahl der Glasschnittlinien, auf eine geschickte Verbleiung und auf eine gute Anordnung der Windeisen kommt ausserordentlich viel an.

Der Anfänger wird stets geneigt sein, auch für grössere Flächen zu bunte Farben zu wählen, während er dagegen bei den interessanten Kleinteilungen, welche wirklich lebhafte, feurige »Drucker« vertragen, oft zu ängstlich ist.

Die grossen Errungenschaften der modernen Glasmalerei und Kunstverglasung verdanken wir in erster Linie den Amerikanern. Ihnen kam es zu statten, dass sie sich nicht auf die Nachahmung von romanischen und gotischen Kirchenfenstern oder von Renaissancescheiben verlegten und beschränkten, sondern dass sie sich die Herstellung möglichst reizvoller Gläser in den mannigfaltigsten Farben und Nüancierungen angelegen sein liessen, und dass sie den Reiz ihrer neuen Opaleszent- und Faltengläser im Geschmacke unserer Zeit zu modernen selbständigen Wirkungen auszunutzen bestrebt waren, namentlich auch für die Zwecke der modernen Wohnräume.

Die Schönheit des durchfallenden Lichtes, die Eigenart des Glasschnittes und der verschieden starken Verbleiungsstreifen bildeten im Verein mit dem praktischen Sinn und mit dem nach Selbständigkeit strebenden Geschmack des Amerikaners die Grundlagen für das Entwerfen und Ausführen von Glasgemälden.

Sind es nicht im wesentlichen dieselben stilistischen Grundlagen, auf welchen die Meister der herrlichen mittelalterlichen Glasmalereien fussten?

Das schillernde Farbenspiel des Opaleszentglases und der natürlichen Schattierungen des ungleich dicken Faltenglases lassen sich nicht mit Worten beschreiben. Der Ehrgeiz der modernen Glasmaler oder richtiger gesagt »Verglasungskünstler«

besteht darin, die gegebenen Reize des Materials und der Technik nach Kräften auszunutzen und womöglich ohne jeden Strich von Malerei selbst landschaftliche und figürliche Kompositionen durchzuführen. Es ergibt sich daraus eine Art von durchsichtigem oder durchscheinendem Glasmosaik in Bleifassung, ähnlich wie es die frühmittelalterliche Glasmalerei war, jetzt nur mit geringerer Anwendung von Schwarzlot. Durch geschickte Wahl und verschiedene Stärke der Verbleiungslinien wird die Zeichnung der Umrisse und der Zwischenteilungen, wie Falten, Zweige, Wolkengruppen, herausgearbeitet (Fig. 251 [138]). Natürlich in plakatartiger Vereinfachung! Umso wichtiger ist es, die kontrastierenden Lokalfarben richtig zu wählen.

Je einfacher die Mittel sind, mit denen sich eine starke stimmungsvolle Wirkung erzielen läfst, umso willkommener müssen sie dem entwerfenden und ausführenden Künstler sein.

Fig. 251.



Moderne Kunstverglasung [138]).

Entwurf von O. Eckmann.

Ein schönes Beispiel für die künstlerische Ausnutzung der Eigenart des Materials und der Herstellungsweise finden wir in obiger Kunstverglasung aus Opaleszentglas. Zur Zeichnung der Aeste, Blatt- und Beerenstiele ist gleich die Verbleiung benutzt, und zwar in verschieden starken Bleistreifen. Das Licht- und Farbenspiel auf den Blättern und Früchten ist nicht durch Aufmalen erzielt, sondern durch richtige Wahl der in verschiedener Farbentiefe wirkenden „Faltengläser". Ebenso ist für die Belebung des Hintergrundes der Reiz des in weissen und bläulichen Tönen spielenden Opaleszentglases verwendet, wodurch eine Wirkung entsteht ähnlich der eines leichtbewölkten Himmels mit wenig durchschimmernden blauen Stellen. Selbstverständlich kann der unbeschreibliche Farbenzauber des durchfallenden Lichtes in unserer Abbildung nicht wiedergegeben werden. — Man beachte noch in der ausschnittartigen Zeichnung den Einfluss der japanischen Kunst.

138) Fakf.-Repr. nach einem Prospekt von: Dekorative Kunst.

Sehr intereffante Wirkungen hat z. B. *C. Ule* in München durch Richtungsverfchiedenheiten von geripptem Glas erzielt.

Veröffentlichungen vorzüglicher moderner Leiftungen find in allen Kunftgewerbezeitfchriften zerftreut. Als geeignetes Sammelwerk ift zu nennen: Meifterwerke der deutfchen Glasmalerei. Herausg. vom Badifchen Kunftgewerbe-Verein aus Anlafs der deutfchen Glasmalerei-Ausftellung 1901. Leipzig 1903.

Eine fefte Grundlage der technifchen Herftellung, der optifchen und äfthetifchen Wirkung und der gefchichtlichen Entwickelung der mittelalterlichen Glasmalerei ift mit vorzüglichen Zeichnungen gegeben von *Viollet-le-Duc* in: *Dictionnaire raifonné de l'architecture françaife etc.* Bd. IX. Paris 1868. S. 273—462: Artikel »*Vitrail*«. Diefe Abhandlung ift in mancher Beziehung ergänzt und mit Abbildungen verfehen von *Hafak* in Teil II, Band 4, Heft 4 (Einzelheiten des Kirchenbaues) diefes »Handbuches«[139]).

Fig. 252.



Beifpiel einiger Verbindungsarten von fchmiedeeifernen Formen.

(Zu Art. 157.)

Gute farbige Aufnahmen find veröffentlicht in: SCHÄFER, C. & A. ROSSTEUSCHER. Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaiffance. Berlin 1888. — Befonders künftlerifch wertvoll darin find die mit geringen Farbennüancen faft nur grau in grau ausgeführten ornamentalen Glasmalereien der früheften Periode.

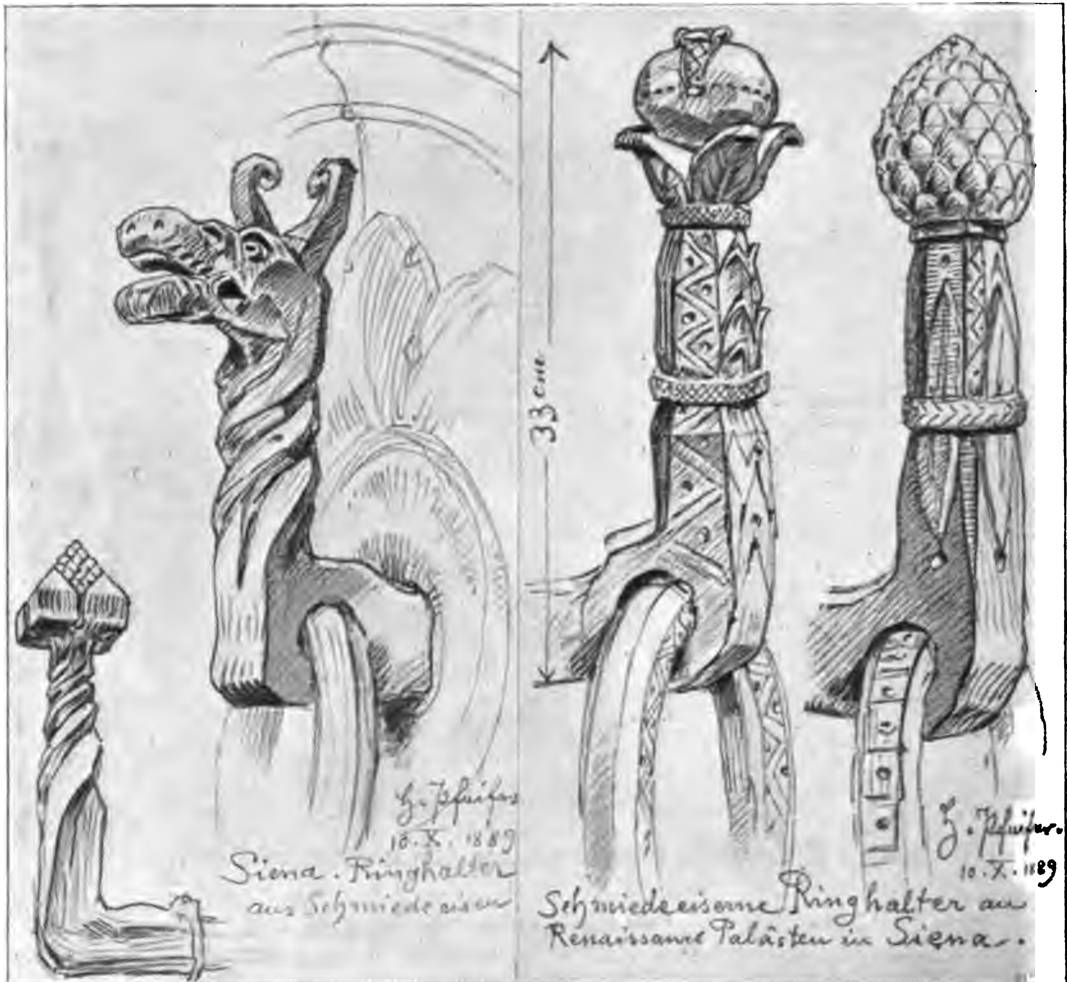
Die ftiliftifchen Forderungen der Kunftverglafungen hinfichtlich des Zweckes und der Flächenwirkung find bereits in Art. 86 (S. 132) u. 107 (S. 167) erörtert.

Sind Ornamente für Ausführung in Metall zu entwerfen, fo ift in erfter Linie der grofse Unterfchied zwifchen dem Verfahren des Giefsens und demjenigen des Schmiedens, des Treibens, des Nietens, des Walzens u. f. w. in das Auge zu faffen. Trotz der Augenfälligkeit diefer Unterfchiede find doch ftiliftifche Mifsgriffe in unferer »unechten« Zeit nicht felten; namentlich auf dem Gebiete der fabrikmäfsig hergeftellten Ornamente. 156. Metall-ornamente.

[139]) S. 161—208.

So z. B. ſuchen die gewalzten Ziereiſenprofile von *Mannſtädt*, welche dem laufenden Meter nach geliefert werden, in ihren an und für ſich ſchönen Ornamenten vielfach den Eindruck hervorzurufen, als ob ſie freihändig mit dem Hammer und Meiſsel bearbeitet ſeien. Die Zufälligkeiten und Unregelmäſsigkeiten, welche in der Handarbeit ſelbſtverſtändlich und friſch wirken, erſcheinen uns in maſchineller Nachahmung gekünſtelt und unecht. Vergl. das in Art. 125 (S. 200) hierüber Geſagte.

Fig. 253. Fig. 254.



Schmiedeeiſerne Ornamente.

Der Einfluſs der Materialbehandlung auf die ornamentale Formengebung iſt an dieſen italieniſchen Schmiedearbeiten des XV. Jahrhunderts beſonders augenfällig. Man ſieht ihnen förmlich noch den Hammerſchlag und den Meiſſelhieb, ſozuſagen ihre Entſtehungsgeſchichte, an. Die Hauptformen ſind mit dem Hammer aus ſtarkem Vierkanteiſen geſchmiedet, und die Einzelornamente wurden dann mit dem Breit-, Spitz- und Rundmeiſſel in das immer wieder zur hellen Rotglut erhitzte Eiſen eingehauen. Nachträgliches Feilen wurde gänzlich vermieden und gerade dadurch die Friſche und der Reiz der Handarbeit gewahrt. Auch die ſchraubenförmigen Windungen in Fig. 253 laſſen ſich bei Weiſsglut des Eiſens bequem herſtellen.

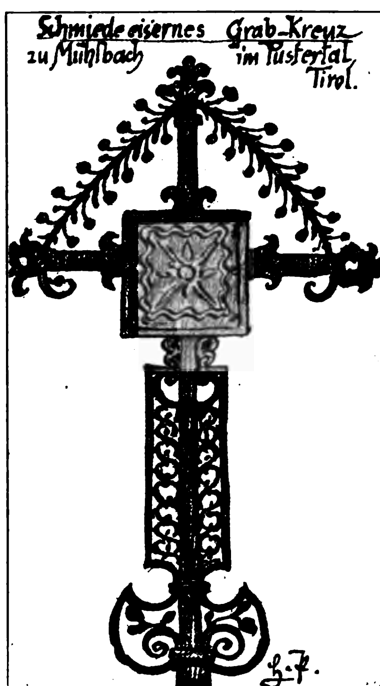
157.
Schmiedeeiſerne Ornamente.

Wer ornamentale Schmiedearbeiten entwerfen will, der möge vorher am Amboſs des Grobſchmiedes und des Kunſtſchloſſers zuſehen, wie das glühende

Eiſen in weichem Zuſtande mit Hammer, Zange und Meiſsel förmlich wie Wachs modelliert werden kann, um zu wiſſen, welche wirkungsvollen Formen ein Rundeiſen, ein Quadrateiſen, ein Flacheiſen u. ſ. w. bequem »hergibt«, um ferner zu wiſſen, welche Verbindungsformen durch Nieten, Anſchweiſsen, Durchſtecken, gabelförmiges Zerteilen, Binden, Verſchrauben, Ueberſchieben, Herumſchlingen u. ſ. w. leicht möglich ſind (Fig. 252 bis 254).

Dabei wird man am beſten die Verſchiedenheiten des Eindruckes beurteilen lernen, welchen ein Rundeiſen und ein Quadrateiſen, ein normal- und ein diagonalſtehendes Vierkanteiſen, ein flach- und ein tiefgelegtes Rechteckprofil u. ſ. w. hervorruft, namentlich im Vergleich mit der Werkzeichnung, welche der Ausführung zu Grunde liegt.

Fig. 255.



Der Schaft des Kreuzes iſt zu beiden Seiten von einem bandartigen Ornament begleitet, welches unten zu einem Fuſse ſich verbreitert. Das gemalte „Taferl" mit ſeinem verſchlieſsbaren „Blechtürl" auf der Kreuzung ſteht als quadratiſche Fläche in einem klaren Kontraſt zum Linienwerk des Ornaments. Die beiden von oben herabhängenden Zweige bilden einen paſſenden Schmuck und verraten durch die regelmäſsige Reihung der Beeren und den rhythmiſchen Wechſel mit kleinen Blättchen bei aller Schlichtheit einen ornamentalen Sinn, ja eine gewiſſe poetiſche Auffaſſung des „Bauernſchmiedes". Die Friedhöfe der Tiroler Dörfer bewahren noch heute einen reichen Schatz von ſolchen anſpruchsloſen und doch ſo anſprechenden, liebevoll geſchmiedeten und bemalten alten Grabkreuzen. Aber auch hier droht die Gefahr, daſs der Sinn für dieſe alte Volkskunſt verloren geht, daſs die „neuen" guſseiſernen Kruzifixe oder die aufdringlichen kalten weiſsen Marmorkreuze allenthalben ihren Einzug halten und daſs die kunſtvollen Schmiedearbeiten zum „alten Eiſen" geworfen oder in Muſeen kaltgeſtellt werden, herausgeriſſen aus dem Blumenſchmuck des Grabhügels, losgelöſt von den Beziehungen zu den Angehörigen: alsdann ein totes Ding, nicht mehr ein lebensvolles, beziehungsreiches Ornament.

Es iſt erſtaunlich, wie mit denſelben einfachen Mitteln, mit Hitze und Hammer, die Schloſſer und Schmiede von der romaniſchen und gotiſchen Epoche bis zum Rokoko- und Biedermeierſtil den künſtleriſchen Anforderungen ihrer Zeit in voll-

endeter Meifterfchaft gerecht zu werden und die üblichen Modeformen in ihr Material und ihre Technik zu überfetzen verftanden.

Trotz der ungeheuren Gefchmacks- und Stilwandelungen vom XI. bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts, trotz der gröfsten Verfchiedenheiten in der Formengebung befitzen jene Schmiedearbeiten doch einen gemeinfamen Stil, nämlich den einheitlichen Stil einer materialechten Behandlungsweife, welche nur durch vollkommene Beherrfchung des Handwerkes möglich war. Die Notwendigkeit des gediegenen Waffenfchmiedens, die äufserft fchwierige Kunft, eine Ritterrüftung aus Eifen zu treiben, kam allen übrigen Schmiedearbeiten, wie Gittern, Türbefchlägen, Geräten u. f. w., zu ftatten.

Für das Entwerfen von ornamentierten fchmiedeeifernen Gittern befteht eine äfthetifche Gefahr darin, dafs durch zu viele dünne Schnörkel u. f. w. ein unklares Liniengewirre fich bildet. Deshalb ift es hier befonders wichtig, eine übermäfsige Unruhe der Zeichnung zu vermeiden, fei es durch Zufammenfaffen des Linienreichtumes in einfache Grundformen (vergl. Fig. 76, S. 71) oder durch deutliche mehrfache Wiederholung derfelben Formen in rhythmifcher Reihung (Fig. 255 u. 256) oder durch den Kontraft von einfachem Gitter aus Parallelftäben und reichem Schnörkelwerk (vergl. Fig. 33 [S. 36], 77 [S. 72] u. 146 [S. 127]) u. f. w.

Beim Studium der Meifterwerke alter Schmiedekunft follte der Architekt in erfter Linie die zweckliche und technifche Seite, die Dimenfionierungen der Eifenteile und ihrer Abftände und ihre äfthetifche Wirkung in das Auge faffen. Wir fehen es jenen Werken an, dafs die alten Schmiedemeifter ihren ganzen Stolz darein fetzten, felbft befcheidene Aufgaben durch »liebevolle« Behandlung, durch die Kunft ihres Handwerkes auf das befte auszuführen. Das einfachfte Befchläge eines Frachtwagens wurde dadurch geadelt.

Das »Handbuch der Schmiedekunft« von *F. S. Meyer* (Leipzig 1888) enthält die wichtigften Punkte über die Befchaffenheit des Materials, über Werkzeuge und Bearbeitung, eine Ueberficht der gefchichtlichen Entwickelung der Kunftfchmiedetechnik und ihrer Anwendungsgebiete.

Ueber fchmiedeeiferne Gitter und Geländer fiehe auch Teil III, Band II, Heft 2 diefes »Handbuches«.

Sehr wertvoll find die Angaben, welche *Viollet-le-Duc* (a. a. O., Band VI, Artikel »*Grillage*« und »*Grille*«) gibt.

Schöne Abbildungen enthält das Werk: Albert, J. Deutfche Schmiedearbeiten aus fünf Jahrhunderten. München 1896.

Eine reiche Sammlung von Photographien der fchönften öfterreichifchen Gitter hat *J. Wlha* in Wien aufgenommen.

Die »Gefchichte der Metallkunft« von *H. Lüer & M. Creutz* (Stuttgart 1904) enthält im I. Bande eine vorzügliche Abhandlung über die Schmiedeeifenkunft mit Anhang Gufseifenkunft und viele Abbildungen der beften Schmiedearbeiten.

Moderne Kunftfchmiedearbeiten find in den vielen heutigen Kunftgewerbezeitfchriften veröffentlicht. Ihr künftlerifcher Wert ift ein fehr verfchiedener, von den Stilwidrigkeiten und Auswüchfen einer affektierten Modelaune bis zu vollendeter Stileinheit in eigenartigem neuzeitlichem Gefchmack. Erfte Vorausfetzung für eine gerechte Beurteilung der »modernen« Arbeiten ift ein feftes Gefühl für materialechte Behandlung.

Als ein modernes Beifpiel von Ornamenten aus gewalztem Profileifen fei hier Fig. 257[141]) gewählt, von der Ehrentreppe des grofsen, zur Weltausftellung in Paris 1900 errichteten Kunftpalaftes. Diefes Prachtftück der Schmiedekunft wurde von Vielen als das endlich erreichte Ideal des neuen Eifenftils, des von den Modernen fehnfüchtig erwarteten Stils unferer Zeit, befonders wohl deswegen fo gefeiert, weil hier die ornamentalen Linienzüge nicht aus den bisher üblichen

Formen des Rundstabes und des Vierkanteisens, sondern wirklich aus den gewalzten Winkel-, **T**- und **U**-Eisenprofilen hergestellt wurden. Im Grunde sind es aber doch noch die ornamentalen Gedanken der alten Zeit, nur etwas mehr gekünstelt und gerade deshalb nicht von nachhaltigem Einflufs auf die Stilbildung.

Viel bedeutender sind auf diesem Gebiet jene grofszügigen, eisernen Hallenbauten, z. B. der Bahnhöfe zu Frankfurt a. M., Cöln, Dresden u. s. w., deren Linienreiz auf guten Raumprofilen und günstiger Verteilung und Zusammenfassung

Fig. 256.



Schmiedeeisernes Gitter mit farbiger Bemalung[140]**).**

(Französische Arbeit des XV. oder XVI. Jahrhunderts.)

Jetzt im South Kensington-Museum zu London.

Besonders schön wirkt in dieser Komposition der Kontrast der breiten, klar stilisierten Blattgruppen des Mittelfeldes mit den graziösen langblätterigen Ranken des schmalen Rahmens.

Rahmenbreite = 1/4 bis 1/3 der Feldbreite.

Den Blättern und Blumen liegen als Motive die Rose und die Nelke zu Grunde, welche aber materialgemäfs frei übersetzt sind in vollendeter technischer Meisterschaft des Schmiedens.

Man beachte, wie das Rundstabeisen zu breiten, dünnen Blättern ausgehämmert, wie das Zusammenschweissen, das Vernieten und das Umlegen von verbindenden Bändern überall zu künstlerischer Wirkung ausgenutzt ist!

140) Teilweise ergänzte Wiedergabe nach: *The Studio* 1895.

der einzelnen Konstruktionsteile beruht, mit möglichster Hinweglassung von kleinlichen Ornamenten und unnötigen Zutaten, welche den Blick verwirren anstatt ihn zu beruhigen. Und die Beruhigung des Blickes erscheint in dem Liniengewirr der

Fig. 257.



Ornamente aus gewalztem Profileisen[141]).

Von der Ehrentreppe des zur Weltausstellung 1900 errichteten grossen Kunstpalastes in Paris.

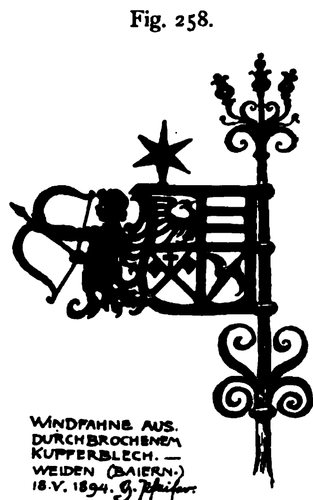
141) Nach: *Moniteur des arch.* 1900, Pl. 57.

Eifenkonftruktionen befonders notwendig. Man vergleiche die zierlichen, aber unruhigen und kleinlichen Gitter unter der Decke der Börfe zu Antwerpen (fiehe Fig. 32, S. 35), deren dünne Rundftabfpiralen vom Deckenlicht zum Teil ganz »gefreffen« werden.

Es ift für den Architekten von gröfster Wichtigkeit, fich immer wieder klar zu machen, dafs nicht jedes Ornament an jeder Stelle fchmückt und dafs es in vielen Fällen beffer ift, auf ein Ornament ganz zu verzichten, als die Gefamtwirkung zu beunruhigen. Umfomehr wird fich das Auge über ein rechtes Ornament an der rechten Stelle freuen.

Neuerdings ift die dankbare Technik des Treibens von Eifenblech mit oder ohne Durchbrechung des ornamentalen Hintergrundes wieder mehr in Aufnahme gekommen. Ueber die Verteilung von Zeichnung und Hintergrund fiehe Art. 119 (S. 185). Ein fchönes Beifpiel aus alter Zeit ift in Fig. 207 dargeftellt. Neuere Ausführungen im Münchener Juftizpalaft zeigen Fig. 53 bis 55 (S. 47 u. 48). Ausgedehnte Anwendung finden die durchbrochenen Blecharbeiten an Kronleuchtern und in den Verkleidungen der Heizkörper von Sammelheizungen.

Fig. 258.



Anwendung von durchlochtem Blech an einer Windfahne mit heraldifchem Ornament.

Für einfachere Zwecke genügen die mafchinell »gelochten Bleche«, welche z. B. von den Firmen *Hafs & Hahn* in Stuttgart oder von der Mafchinenbauanftalt Humboldt in Kalk bei Cöln a. Rh., auch mit ornamentalen Muftern in modernem Gefchmack, hergeftellt werden.

Für die Stilifierung von getriebenen und durchlochten Meffing- und Kupferblechen gilt Aehnliches (Fig. 258).

Der Reliefftil der getriebenen Metallarbeiten ift weder an den Charakter des plattenartigen Steinreliefs, noch des aufgetragenen Stuckreliefs gebunden, fondern ergibt fich durch das Hervortreiben der Form und das Zurücktreiben des Hintergrundes als eine Art Verbindung von jenen zwei Reliefftilen. (Siehe Fig. 115, S. 103.)

Ueber ornamentale Blecheindeckung gibt Fig. 259 [142]) mit den beigefügten Bemerkungen einigen Auffchlufs.

Bezüglich der farbigen Behandlung von Eifen vergl. das in Art. 57 (S. 64) Gefagte. Zur Ergänzung diene noch Fig. 260.

Durch Nagelung mit Eifen- oder Bronzenägeln haben die Orientalen an ihren Geräten fchöne ornamentale Wirkungen erzielt. Eine monumentale Anwendung der Nagelung an einer Palafttür der italienifchen Renaiffance ift in Fig. 261 gegeben.

Mannigfaltige Wirkungen des Ornaments laffen fich in Bronze erzielen durch Giefsen, Zifelieren, Gravieren, Treiben, Polieren, Patinieren, Vergolden u. f. w. Die ganze Frifche des Modellierftriches kann durch das Wachsausfchmelzverfahren erhalten werden, während durch das Nacharbeiten von Bronzen, welche in Stückformen aus Sand gegoffen find, nicht felten die urfprüngliche »Handfchrift« des Bildhauers eine Einbufse erleidet. 158. Bronzeornamente.

Selbftverftändlich erlaubt die grofse Feftigkeit der Bronze eine viel freiere Formengebung als der Marmor. Es ift aber damit durchaus nicht gefagt, dafs

Fig. 259.

Materialgemäfse und zugleich fchmückende Behandlung einer Blecheindeckung.

Kirchturm von Sankt Anna in Wien [142]).



Der Umrifs des Turmhelmes wirkt mit den weichen Linien feiner Ausbauchungen und Einziehungen felbft fchon ornamental. Der Reiz des Profiles wird noch mehr hervorgehoben durch die breiten, aber flachen Streifen auf den Gratlinien. Befonders wirkungsvoll ift die Behandlung der Blecheindeckung gelungen durch die leichte Erhöhung der Falze, welche neben dem wechfelnden Farbenfpiel der einzelnen Kupfertafeln wefentlich zur ftrukturgemäfsen Belebung der blechgedeckten Flächen beitragen. So konnte mit geringen Zutaten von aufgelegten Ornamenten ein reicher lebendiger Eindruck erzielt werden. Sehr materialecht find die aus Kupferblech gefchnittenen und getriebenen Akanthusblätter ausgeführt, welche fich leicht auf die oberen Voluten legen.

ein Bronzeornament unter allen Umftänden freier behandelt fein mufs. Vergl. das in Art. 92 (S. 138) über die Bronzeumrahmung der *Ghiberti*-Türen Gefagte. Immer-

142) Nach einer Aufnahme von *J. Wlha* in Wien.

hin verlangt in der Regel die dunkle Bronze mit ihren Glanzlichtern eine markigere Behandlung der Formen als der carrariſche Marmor (Fig. 262).

An mittelalterlichen Bronze-Epitaphien in Lübeck, Brügge u. ſ. w. finden wir wirkungsvolle Ornamente durch farbige Einlagen von einer ſchwarzen, roten, grünen, blauen und weiſsen kittartigen Maſſe (ſiehe Fig. 60, S. 51). Die romaniſchen Bronzeleuchter der Kirchen und andere Geräte jener Zeit zeigen als gediegenen Farbenſchmuck bunte Emaillierungen.

Leider wird die urſprünglich goldglänzende Bronze in der Atmoſphäre unſerer Groſsſtädte ſehr bald unanſehnlich ſchwarz wie Guſseiſen, was namentlich bei Bronzeornamenten in Verbindung mit hellem Stein nachträglich ſehr ſtörend auffällt (Fig. 263).

Ueberhaupt iſt im Monumentalbau bei der Verbindung verſchiedener Bauſtoffe beſondere Vorſicht geboten. Ein Beiſpiel: Der bekannte Bau der »Equitable« in 159. Applikations-ornamente.

Fig. 260.



Farbige Belebung eines geſchmiedeten Gitters.

Auf die äſthetiſche Berechtigung der bunten Bemalung von Eiſen wurde bereits im Abſchn. 1, Kap. 2 (Art. 57, S. 64) näher eingegangen. (Zu Art. 157, S. 247.)

der Friedrichſtraſse zu Berlin ſollte offenbar beſonders prunkvoll ausgebildet werden, und ſo erhielten denn die Granitpfeiler des Erdgeſchoſſes einen reichen Schmuck von aufgelegten Bronzezweigen in naturaliſtiſcher, durchbrochener Arbeit. Der Eindruck iſt kein glücklicher, namentlich kein monumentaler, da das Ornament nicht mit der Architektur verwächſt; es wirkt wie eine Gelegenheitsdekoration, welche man jetzt, wo ſie ſchwarz geworden iſt, am liebſten wegnehmen möchte.

Die gleiche Empfindung haben wir in der Regel, wenn wir einen naturaliſtiſchen Lorbeerkranz mit obligater Schleife in Bronzeguſs am Steinpoſtament eines Standbildes angebracht ſehen, wie zufällig hingelegt und ſchlecht geworden!

Vergl. auch die störende, zerschneidende Wirkung der dunklen Bronze zwischen den hellen Steinflächen am ersten Bau des bekannten Warenhauses *Wertheim* in

Fig. 261.



Tür der Opera von San Giovanni zu Florenz.

(XV. Jahrhundert.)

Monumentale Uebersetzung des handwerklichen Motivs der Nagelung durch Wiederholung in gesetzmäsig verteilten Reihen. (Zu Art. 157, S. 247.)

Berlin (Fig. 263). An den Erweiterungsbauten desselben Warenhauses hat *Messel* derartige Applikationen mit Recht weggelassen.

Anders verhält es sich z. B. mit dem kunstvollen schmiedeeisernen Beschläg einer Holztür: die feste Verbindung von Holz und notwendigen Eisenteilen tritt hier durch die sichtbaren Bolzen, Nagelköpfe und Klammern augenfällig in die Erscheinung, wirkt somit als konstruktive Notwendigkeit ganz selbstverständlich.

Am einheitlichsten können aufgelegte Ornamente mit dem Hintergrunde verwachsen, wenn sie aus demselben Material bestehen, z. B. in den Applikationsstickereien oder in den auf Holz aufgelegten Laubsägearbeiten[143]).

Fig. 262.



Teilstück von den äusseren Türumrahmungen des Baptisteriums zu Florenz.

Bronzeguss, jedenfalls im Wachsausschmelzverfahren hergestellt. Man sieht es den dünnen, teilweise frei vortretenden Blättern und Bändern förmlich an, dass sie in Wachs modelliert sind. In Steinausführung wären solche Formen geradezu unmöglich. So sehr wir die Geschicklichkeit bewundern müssen, mit welcher jene berühmten Bronzeornamente hergestellt sind, so dürfen wir doch die ästhetische Gefahr einer allzu unruhigen, krausen Wirkung nicht verkennen, wodurch die Lichter und Schatten sich zersplittern und die Körperlichkeit schädigen. Die inneren Leibungsflächen der Türen haben übrigens, wie bereits früher bei Fig. 151 (S. 139) erwähnt wurde, in richtiger Erkenntnis der praktischen Forderungen des Verkehres nur ein ganz flaches Relief erhalten, welches teilweise vorzüglich gelungen ist. (Vergl. auch Fig. 143, S. 124.)

(Zu Art. 158, S. 248 f.)

143) Vergl.: GLADBACH, a. a. O.

In Blei gegoſſene Ornamente ſind heute ſelten in Anwendung, wahrſcheinlich wegen der Weichheit dieſes Metalles. Und doch können ſie an Stellen, welche vor Stöſsen geſchützt ſind, einen dauerhaften, nicht allzu koſtſpieligen Schmuck ab-

Fig. 263.



Faſſadenoberteil des Mittelbaues vom Warenhauſe Wertheim zu Berlin.

Arch.: Meſſel & Altgelt.

Ungünſtige Wirkung von Applikationsornamenten: die dunklen Bronzeornamente zerreiſsen den Zuſammenhang der hellen Steinarchitektur und laſſen die Bogenumrahmung zu ſchmal und den Pfeiler links zu zerbrechlich erſcheinen.

Die an ſich gute Modellierung der Ornamente kommt gar nicht zur Geltung, weil das Auge nicht im ſtande iſt, ſich gleichzeitig auf die beiden zu weit auseinander liegenden ſcharfen Gegenſätze der ganz hellen Steinprofile und der ſehr dunklen Bronzen einzuſtellen. Einheit des Materials und der Farbe würden hier günſtiger wirken als das koſtſpieligere Applikationsornament.

geben, z. B. als Giebelbekrönungen, als eingefetzte Reliefs u. f. w. Der berühmte mittelalterliche Brunnen auf dem Altftadtmarkt zu Braunfchweig ift in Blei gegoffen. Ebenfo die fchönen Barockarbeiten von *R. Donner* in Wien; auch einige Brunnengruppen in Verfailles[144]).

160. Gemalte Ornamente. Die gröfste Freiheit der ornamentalen Formen- und Farbengebung wird uns geboten durch die freihändige Malerei mit dem Pinfel. Gerade deswegen ift hier die Gefahr der gefetzlofen Willkür am gröfsten. Umfo notwendiger erfcheint da die Selbftbefchränkung und die Einhaltung jener Grenzen, welche durch den befonderen Zweck der jeweiligen Aufgabe gezogen find. Vergl. Kap. 2 des vorliegenden Abfchnittes.

161. Techniken der Malerei. Zu den wichtigften Aufgaben des entwerfenden und ausführenden Ornamentikers gehört es, die Eigenart der verfchiedenen Techniken der Malerei — Fresko-, Tempera-, Kafein-, Oel-, Aquarell-, Guafch-, Paftell- u. f. w. — und ihre eigenartigen Vorzüge und Nachteile, die Gefahren der Anilinfarben u. f. w. kennen zu lernen.

Mit einer monumentalen Innenarchitektur aus nicht poliertem Hauftein und Verputz werden tieffarbige, glänzende Oelgemälde fchlecht harmonieren, während fie fich in eine polierte Vertäfelung gut einfügen. Dagegen ftimmen Freskobilder fchön durch ihre Technik als Wandgemälde beffer mit jenen ftrengen, nicht glänzenden Architekturen zufammen, was wir z. B. vielfach in italienifchen Kirchenräumen finden.

Dafs man im Aquarell nicht den Eindruck der Oelmalerei nachahmen foll, fondern beffer tut, die Struktur des Papieres und das ungleiche Eintrocknen der Wafferfarben zu fkizzenhafter Frifche in der Eigenart der Aquarelltechnik auszunutzen, bedarf kaum der Erwähnung.

So hat jede Maltechnik ihren eigenen Stil.

Unferer heutigen »exakten« Zeit ift der Sinn für den Reiz freihändig gemalter Wand- und Deckenornamente ziemlich abhanden gekommen. Die Schablonenmalerei ift an ihre Stelle getreten, foweit nicht die fabrikmäfsig hergeftellten Tapeten fie erfetzen. Und wie leicht könnte oft mit ein paar freihändigen Linien die gewünfchte Belebung erzielt werden. (Vergl. Art. 128 [S. 202], fowie Fig. 66, 199 u. 264.)

162. Textile Ornamente. Wie fehr die Technik des Spinnens, Webens, Flechtens, Knüpfens, Stickens u. f. w. von Stoffen, Teppichen, Matten, Tauen u. f. w. die Formen- und Farbengebung der Ornamente und der ganzen Baukunft beeinflufst, ift eingehend von *G. Semper* in feinem »Stil« behandelt[145]). Dafs auch durch farbiges Bedrucken von Geweben ftilechte Mufter entftehen können, welche nichts anderes fein wollen als farbige Druckmufter, welche alfo nicht ein reicheres Gewebemufter vortäufchen, das haben längft die Indier mit ihren herrlichen »Batiken« bewiefen.

Die abgetreppten Umriffe der Kreuzftichftickerei geben zu einer eigenartigen Stilifierung Anlafs, nicht unähnlich jener Flächenornamentik, welche fich aus der Zufammenfetzung verfchiedenfarbiger Backfteine ergibt.

163. Einflufs der Konftruktion auf die Ornamentierung. Es ift felbftverftändlich, dafs aufser dem Material auch die grundfätzlichen Verfchiedenheiten der Konftruktionsweifen einen mächtigen Einflufs auf die Ornamentierung ausüben. Man denke nur an den grofsen Unterfchied in der Dekoration eines römifchen Kreuzgewölbes im »Maffenftil« der Betonierung, und eines gotifchen Kreuzgewölbes im »Gerüftftil« der Haufteinrippen und der aus Backfteinen

144) Vergl.: Lüer, H. & M. Creutz. Gefchichte der Metallkunft. Bd. I. Stuttgart 1904. Kap. 3.

145) Bd. I, S. 13—525.

freihändig eingewölbten Kappen. Dort Zuſammenfaſſung aller Konſtruktionsteile in gröſsere Maſſen, hier Zerlegung in einzelne Elemente. Dort ein Kaſſettenſchmuck, welcher über die Gratlinien des Gewölbes hinweggreift (ſiehe Fig. 198, S. 179) und

Fig. 264.



Wandmalerei im Hauſe der Vetier zu Pompeji.

Der Reiz des friſchen Pinſelſtriches dieſer dekorativen Wandmalerei iſt in obiger Abbildung nach einer photographiſchen Aufnahme noch einigermaſsen zu erkennen. Die meiſten farbigen Veröffentlichungen geben nur die ſtarken Gegenſätze von heller Zeichnung und dunklem Hintergrund viel zu hart wieder und vernachläſſigen die wertvollen, vermittelnden tiefen Schattentöne, welche den harten Kontraſt mildern. Der volle Reiz der Pinſeltechnik läſst ſich nur an den Originalen ſelbſt genieſsen.

(Zu Art. 161, S. 253.)

dadurch die vier Kappen zu einer gemeinſamen Flächenwirkung zuſammenſchlieſst, hier tragende Hauſteinrippen mit reicher Profilierung, welche den Gewölbeſchub der einzelnen Kappen auf die Pfeiler übertragen und das Kreuzgewölbe in vier Teile zerlegen. Dort (in Rom) einfachere Bearbeitung des Materials und gröſsere Maſſen, hier (im Norden) mühſamere Arbeit und gröſsere Sparſamkeit an Material wegen der gröſseren Höhe und Schlankheit der Pfeiler und Gewölbe. Dort monumentaler Ueberſchuſs an Kraft und künſtleriſche Freiheit des Schmuckes, hier knappſte Berechnung und deutliches Zeigen dieſer Berechnung[146]).

Ein eigenes Gebiet nehmen die Ornamente aus lebenden Blumen und Pflanzen ein, die namentlich in den Gärten der Barockkunſt eine groſse Rolle ſpielten. 164. Lebende Ornamente aus Blumen und Bäumen.

Der Architekt hat im Hinblick auf die Architekturen harmonierende und kontraſtierende Linien einzuführen und gemeinſchaftlich mit dem Gärtner die Einzelheiten der Farben, Gröſsen u. ſ. w. zu beſtimmen. Die ſtimmungsvolle Wirkung ornamental und architektoniſch behandelter Hecken und Bäume war im Anfang des XIX. Jahrhunderts noch bekannt, geriet dann aber allmählich in Vergeſſenheit.

England iſt noch heute reich an derartigen ſtreng ſtiliſierten Gärten, die im gröſsten Gegenſatz zu dem ſtehen, was wir »engliſchen Garten« zu nennen pflegen. Daſs dabei auch mancherlei ſpleenige Zuſtutzungen mit unterlaufen, vermag der hohen Schönheit jener Anlagen keinen Abbruch zu tun. Man vergleiche das unten genannte Prachtwerk[147]).

Viel Anregendes bringt auch die in Philadelphia erſcheinende Zeitſchrift »*Houſe and Garden*«.

Die dekorative Wirkung von Kugel- und Pyramiden-Lorbeerbäumen, von lebenden Girlanden etc. findet wieder mehr und mehr Verwendung.

Am einfachen Wohnhaus bilden Blumenbretter, Kletterpflanzen, Spalierbäume u. ſ. w. häufig den erfreulichſten Schmuck. Ungünſtige Farbenkontraſte ergeben ſich, um nur ein Beiſpiel zu nennen, durch karminfarbige Kletterroſen an einer Wand aus Backſteinrohbau, während weiſse Kletterroſen ſich ſchön davon abheben. An einer weiſsen verputzten Wand umgekehrt!

Entzückend wirken die vollen blühenden Hortenſienbüſche auf den Freitreppenwangen in vielen Städtchen und Dörfern Hollands und der deutſchen Nordſeeküſte.

Dieſe lebende Ornamentik bietet ein reiches Feld der Tätigkeit und der künſtleriſchen Beobachtung. Vieles können wir lernen vom reifen Stil des japaniſchen Gartens und der Barockanlagen; aber ebenſo von dem farbenfreudigen Stil des echten alten Bauerngartens. Die Freude am lebenden Ornament wird auch dem Entwerfen von ſtiliſierten Formen zu gute kommen.

An dieſer Stelle müſſen wir uns mit den wenigen Andeutungen begnügen. —

Wenn wir nochmals zurückblicken auf die verſchiedenen ſtarken Einflüſſe, welche Material und Technik auf das Entwerfen ausüben, ſo dürfen wir dabei nicht vergeſſen, daſs ſie doch nur Mittel zum Zweck ſein ſollen, daſs der Künſtler nicht Sklave von Material und Technik, ſondern deren Herr ſein ſoll, um mit ihnen die Ideale ſeiner Phantaſie verwirklichen zu können. Um aber Material und Technik zu beherrſchen, muſs man ſie zuerſt gründlich kennen lernen.

146) Vergl.: CHOISY, A. *L'art de bâtir chez les Romains.* Paris 1873 — und: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O.

147) LEYLAND, J. *Gardens old and new, the country houſe and its garden environment.* London 1904

3. Kapitel.

Innere und äuſsere Triebkräfte des ornamentalen Schaffens.

165. Andere Beeinfluſſungen der Formen- und Farbengebung.

Auſser den Forderungen der Zweckmäſsigkeit, des Materials und der Technik gibt es noch eine groſse Zahl von Faktoren, welche zwar weniger augenfällig, aber nicht weniger ſtark als jene die Formen- und Farbengebung des Ornaments beeinfluſſen. So z. B. Klima, Raſſe, Kultur (Religion, Literatur, Architektur, Plaſtik, Malerei), Tradition, Weltverkehr, Mode, künſtleriſche Perſönlichkeiten u. ſ. w.

166. Einfluſs der geographiſchen Eigenart.

Der Einfluſs des Klimas und der ganzen geographiſchen Eigenart des Landes auf die Architektur und Ornamentik wie auf die geſamte Kulturentwickelung tritt z. B. beſonders deutlich hervor in der Kunſt des alten Pharaonenlandes und darf als hinreichend bekannt vorausgeſetzt werden. So wird aber an jeder geſunden, ſelbſtändigen Kunſtentwickelung dieſer Einfluſs der geographiſchen Bedingungen lebhaft beteiligt ſein, auch in unſeren und in künftigen Tagen. Wenn auf Helgoland die Pflanzen und Tiere der Nordſee, die mannigfaltigen Algen und Seetangarten, die Hummern, Seeſterne, Lummen, Möwen u. ſ. w. zur dekorativen Ausmalung des öffentlichen Schalterraumes im Kaiſerlichen Poſtamt verwendet ſind, ſo haben dort alle Badegäſte ihre Freude daran und intereſſieren ſich dafür. Derſelbe Schmuck würde in den Hallen des Münchener Hofbräuhauſes nur ſehr geteilten Beifall finden. Entweder würde er dort gar nicht verſtanden oder als zu wäſſerig befunden werden, vielleicht mit Ausnahme des Herings und des Hummers. Hopfen, Gerſte, Rettich, Kalb und Schwein werden daſelbſt beifälliger aufgenommen.

Ueberall iſt die heimiſche Tier- und Pflanzenwelt und die Kultur des Menſchen — ſelbſt die primitivſte — eine ſo ergiebige Fundgrube für den entwerfenden Ornamentiker, daſs er nicht nötig hat, ſeine Motive »von weit her« zu holen.

Vom Einfluſs des vorhandenen natürlichen Steinmaterials auf die Entwickelung der architektoniſchen und ornamentalen Formen wurde ſchon oben geſprochen; ebenſo vom Einfluſs des gebrannten Tones und des Putzes in den an Hauſtein armen Gegenden. Durch die heutigen Erleichterungen des Verkehres werden freilich dieſe örtlichen Unterſchiede mehr und mehr verwiſcht.

Ueber »den Einfluſs der geographiſchen Lage auf die Zeichnung, namentlich in Bezug auf Farbe und Muſter« gibt *Walter Crane* ſehr geiſtvolle Beobachtungen in ſeinem unten genannten Werke[148]). Er weiſt darin auf die verſchiedene Wirkung des Sonnenlichtes, des grauen Himmels, der Landſchaft, der urſprünglichen landesüblichen Bauweiſen und andere Einflüſſe hin.

167. Einfluſs der Nationalität und Kultur.

Wir dürfen aber nicht vergeſſen, daſs unter den gleichen klimatiſchen und weiteren geographiſchen Bedingungen eines Landes ſeine Kunſt dennoch ganz verſchiedene Richtungen einſchlagen und ganz verſchiedene Höhen erreichen kann je nach der Raſſe und Begabung der Bewohner, je nach dem Wohlſtande, den ſozialen Grundlagen und der Geſamtkultur eines Volkes.

Eine wichtige Rolle ſpielt hierbei die Tradition, die ununterbrochen fortgeerbte Ueberlieferung von Kunſtformen und Kunſtfertigkeiten. Für die deutſche Architektur und Ornamentik des XIX. Jahrhunderts war die Unterbrechung der Tradition in den handwerklichen Künſten und in der Folge die ängſtliche Nachahmung beſtimmter

148) Die Grundlagen der Zeichnung. Leipzig 1904. (Kap. 5, S. 163—196.)

historischer Stilformen verhängnisvoll. Zuerst begeisterte man sich unter *Schinkel* und *Klenze* für die Schönheit der griechischen Architektur und Ornamentik.

In der Tat spricht das griechische Ornament eine klare, eindringliche Sprache von monumentaler Ausdrucksfähigkeit. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass es heute eine tote Sprache ist, die von unserer Zeit nicht ohne weiteres verstanden wird. Im Grunde sind es doch nur Archäologen und archäologisch geschulte Architekten, welche sich einigermassen in der Grammatik jener Formensprache zurechtfinden. Die eigenartige Schönheit des griechischen Ornaments war in jahrhundertelanger Tradition zur höchsten Vollendung gelangt, war deshalb in jener Zeit allgemein verständlich und entsprach vollkommen allen Voraussetzungen des Materials, der Technik, des Klimas und des griechischen Geschmackes. Der Geschmack unserer Zeit ist ein anderer, weil unsere Kultur eine andere, kompliziertere geworden ist. Aus diesem Grunde konnten die Wiederbelebungsversuche der griechischen Antike nur zu einem äusserlichen Scheinleben führen.

Dass der gereifte Architekt ausserordentlich viel vom Geiste der griechischen Antike lernen kann, unterliegt ja keinem Zweifel. Für den Anfänger ist aber die Gefahr des unverstandenen Nachbetens von Aeusserlichkeiten zu gross, als dass man im architektonischen und ornamentalen Unterricht mit den Feinheiten der klassischen Formenlehre beginnen sollte[149]). Werden doch auch in der Schule dem Abc-Schützen nicht gleich *Goethe, Shakespeare* oder *Homer* gepredigt, sondern die allereinfachsten Dinge beigebracht. Namentlich muss er die Buchstaben und Worte so oft wiederholen, bis er sie selbständig richtig schreiben und lesen kann. — Wäre es etwa besser, erst lange gründliche Erklärungen zu geben über die Entstehung unserer Buchstaben aus den ägyptischen, griechischen, römischen und gotischen Schriftzeichen? — Dann folgen in der Schule die einfachsten selbständigen Anwendungen, Aufsätze und Geschäftsbriefe. Das Dichten von Oden und Dramen wird nicht eingedrillt. Sollte es nicht möglich sein, für den angehenden Architekten und Ornamentiker ähnliche Lehrmethoden anzuwenden?

Historische Ornamente zu zeichnen, ohne den Zusammenhang mit der ganzen Architektur zu kennen und scharf im Auge zu behalten, ist ziemlich wertlos, ja für den Anfänger oft sogar schädlich. Wir können die historischen Ornamente überhaupt nur im Zusammenhang mit der Architekturgeschichte richtig würdigen und verstehen.

Als vortreffliches Beispiel der einheitlichen Behandlung von Ornamentik und Architektur eines historischen Baustils sei *Burckhardt*'s »Geschichte der Renaissance in Italien« genannt, in welcher das ganze zweite Buch den Dekorationen gewidmet ist. Es hätte keinen Zweck, historische Ornamente hier allein zu behandeln.

Bei gründlichem Studium ist es interessant, zu beobachten, wie in jeder Stilepoche von genügend langer Lebensdauer die Umbildung des Geschmackes in ähnlicher Weise sich vollzieht. In der frühen Zeit ein instinktives Tasten und Suchen, welches gerade durch die naive Empfindung oft einen besonderen künstlerischen Reiz ausübt. In der Periode der höchsten Entwickelung bewusstes Schaffen nach gewissen Erfahrungssätzen. Dann in der Spätzeit findet das Auge nicht mehr genügenden Reiz an den einfach sachlichen, klassischen Lösungen; es verlangt ge-

149) Die Vorwürfe, welche in dieser Hinsicht dem architektonischen Unterricht an den Technischen Hochschulen und Baugewerkschulen gemacht werden, sind leider nicht grundlos und werden voraussichtlich zu einer gründlichen Revision der Lehrpläne und der ganzen Unterrichtsmethode führen. Im ornamentalen Unterricht sind einige Kunstgewerbeschulen durch Errichtung praktischer Werkstätten bereits erfolgreich vorangegangen.

ſteigerte Reize der Linienführung, der Licht- und Schattenmaſſen, ein freies Spiel mit den kühnſten Konſtruktionen und Phantaſieformen, bis ein weiteres Ueberbieten nicht mehr möglich iſt. Endlich tritt Ueberſättigung am Raffinement ein; der Stil gerät in Verfall; aber gleichzeitig treten ſchon Anſätze zu neuen Trieben hervor.

Um nur ein Beiſpiel der Umwandelung einer Form im Wechſel der Zeiten zu geben, ſind in Fig. 265 einige ornamentale Schneckenformen verſchiedener Stilperioden zuſammengeſtellt.

Man denke auch an die mannigfaltigen Abwandelungen des Akanthusblattes im griechiſchen, römiſchen, byzantiniſchen und romaniſchen Stil; ferner in allen Schattierungen der italieniſchen, deutſchen, franzöſiſchen Renaiſſance bis zum Rokoko; neuerdings wiederbelebt im amerikaniſchen *Modern Romanesque* u. ſ. w. Oder auch an die Umbildungen des Eierſtabes innerhalb der griechiſchen und römiſchen Kunſt, der deutſchen Renaiſſance, der modernen Ornamentik u. ſ. w.

Vom ewigen Werden und Vergehen und neuen Werden in der Formenwelt der Baukunſt gilt dasſelbe, was *Goethe* von der Natur ſagt: »Ihr Schauſpiel iſt immer neu, weil ſie immer neue Zuſchauer ſchafft. Leben iſt ihre ſchönſte Erfindung, und der Tod iſt ihr Kunſtgriff, um noch mehr Leben zu erzeugen.«

Um wieder auf die griechiſchen Formen zurückzukommen, ſo werden wir durch ſie hingeleitet auf die äuſseren Merkmale der architektoniſchen und ornamentalen Stile des verfloſſenen Jahrhunderts, deren Reigen mit der helleniſtiſchen Kunſt eröffnet wurde. Ueber die wirkliche fortſchrittliche Bedeutung der Bauten des XIX. Jahrhunderts folgt Ausführlicheres in Art. 171.

Durch die literariſche Bewegung ſeit *Winckelmann* war die Begeiſterung für die griechiſche Antike zu Anfang des XIX. Jahrhunderts in den gebildeten Kreiſen eine ziemlich allgemeine geworden. Doch war man bald von dem Wahne, daſs der griechiſche Stil in der Architektur der alleinſeligmachende ſei, geheilt.

Sodann folgte — wieder im Zuſammenhange mit den geiſtigen Strömungen jener Zeit — die Epoche der Romantiker, die Begeiſterung für das Romaniſche und Gotiſche. Der epochemachenden Wirkſamkeit *Gottfried Semper*'s iſt dann zum groſsen Teile die ſiegreiche Einführung der italieniſchen Renaiſſance zuzuſchreiben. Durch die nationale Erhebung Deutſchlands nach 1870—71 gelangte die deutſche Renaiſſance in allen Gauen des neuen geeinten Reiches wieder zu Ehren. Doch dauerte es nicht lange, ſo traten auch ſchon die freieren Formen des Barock und ſogar des Rokoko hervor. Aber auch daran hatte man ſich bald müde geſehen, und nun langte jener Reigentanz der hiſtoriſchen Stile mit ſeinem Ende wieder bei der Antike, wieder bei ſeinem Ausgangspunkt an. So kann denn anſcheinend die »Drehe« von neuem beginnen.

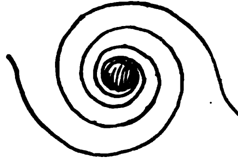
Um aus dieſem »Hexenſabbat der vielen Stile« herauszukommen und dafür einen eigenen Stil zu finden, bemüht man ſich nun ernſtlich, den Urſachen des Uebels nachzuforſchen. Die groſsen Umwälzungen aller ſozialen Verhältniſſe ſeit der franzöſiſchen Revolution, die Einführung der Maſchinen und andere Neuerungen ſucht man verantwortlich zu machen für die allgemeine Stilloſigkeit unſerer Zeit und für das Nachahmen hiſtoriſcher Kunſtformen. Mit Unrecht! Sonſt wäre ja jede lebendige, ſelbſtändige Weiterentwickelung der Kunſt ausgeſchloſſen. Denn ein Zurückſchrauben unſerer Kulturverhältniſſe auf vergangene Zuſtände iſt ſelbſt durch den gewaltſamſten Druck nicht möglich.

Fig. 265.

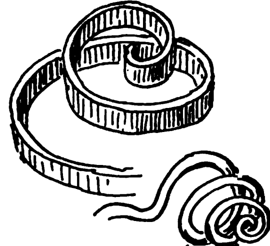
Beispiel der Umwandlung einer Form mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes.



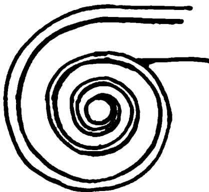
Spirale aus Bronzedraht – prähistorisch – auch primitive Schnurstickerei.



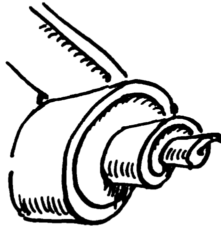
von einem frühgriechischen Ornament (Mykenae).



von spaetgriechischer Vasenmalerei.



Römisch-jonische Kapitälschnecke



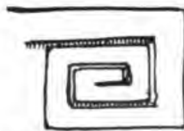
Späte deutsche Renaissance



Deutsches Barock „Ohrmuschel-Stil"



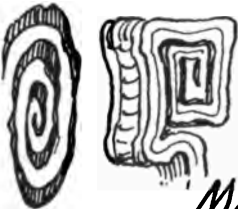
Rococo-Schnecke

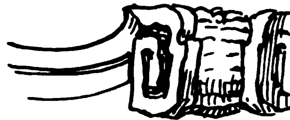


Empire.



Schmiedeeisen (modern)







„Moderne" Schneckenformen

Nun geht ſeit wenigen Jahren eine ſtarke Bewegung durch alle deutſchen Gaue, der Ruf nach Heimatkunſt, nach bodenſtändiger Bauweiſe und Ornamentierung. Die letzten Fäden der alten Tradition, welche zu Anfang des XIX. Jahrhunderts zerriſſen wurden, ſollen wieder ſorgſam aufgenommen und daran die Beſtrebungen einer neuen deutſchen Volkskunſt angeknüpft werden. Möchten dieſe geſunden 168. Heimatkunſt.

Beftrebungen vor der Gefahr der Veräufserlichung, vor der Gefahr einer vorübergehenden Mode bewahrt bleiben! Dies ift nur möglich, wenn unfere Kultur felbft wieder vom Scheine des äufseren Glanzes zur Wahrhaftigkeit zurückkehrt, und wenn zunächft den heutigen Forderungen des Zweckes, der Hygiene, des »Komforts«, des Materials und gleichzeitig den verbefferten Konftruktionsweifen unferer Zeit Rechnung getragen wird.

In diefem Sinne war es doch auch das Beftreben der alten Meifter, durch möglichfte Sachlichkeit und Gediegenheit der Ausführung mit den technifchen Mitteln ihrer Zeit den Aufgaben und dem Gefchmack ihrer Zeit gerecht zu werden. Aber gerade weil es unferer Zeit an einem beftimmten einheitlichen Gefchmack fehlt, ift es doppelt erfreulich, in dem Gedanken der Heimatkunft einen gemeinfamen Brennpunkt aller Beftrebungen gefunden zu haben.

Bei näherem Zufehen allerdings erweift fich diefes neue Ideal wiederum als ein fehr fchwer zu definierender, nicht feft zu faffender Begriff. Ob aus ihm ein lebendiger, einheitlich nationaler Gefchmack fich entwickeln wird, der alle Schichten des deutfchen Volkes durchdringt, wer vermöchte das zu fagen? Es fcheint faft, als ob wir darin eine pfychologifche Reaktion erkennen dürften: nach der Ueberfättigung am Reichtum der grofsen hiftorifchen Stile ftellt fich der Wunfch ein, wieder einmal Hausmannskoft zu geniefsen, wieder Anfchlufs zu fuchen an die Einfachheit und Natürlichkeit unferer Altvordern[150]) — eine Erfcheinung, welche fich im Lauf der Jahrtaufende fchon des öfteren wiederholt hat.

Sollte es den neuen Beftrebungen der Heimatkunft gelingen, die Sachlichkeit und Gediegenheit in Kunft und Handwerk wieder allgemein zu Ehren zu bringen und auch der ehrlichen deutfchen Art, dem kernigen deutfchen Humor wieder zu ihrem angeftammten Rechte auf deutfchem Boden zu verhelfen, dann wäre unendlich viel erreicht. Der Skeptiker allerdings fieht in diefen Fragen nicht gar zu rofig: der alte *Furor teutonicus* fei dahin, und die nervöfe, rückfichtslofe Jagd nach Erwerb und nach äufserem Glanz habe alle höheren Ideale erwürgt; die alte Gaftfreundfchaft und Gefelligkeit fei zur hohlen Phrafe herabgefunken[151]). Wenn es richtig ift, dafs die Kunft nur der Ausdruck der jeweiligen Kultur fein kann, fo müffen allerdings die Beftrebungen der Heimatkunft zunächft ihre Hebel an jenen Punkten einfetzen, welche eine Gefundung des ganzen Volkslebens von den oberften bis zu den unterften Schichten herbeiführen könnten.

Mit diefen Fragen, welche von gröfster Bedeutung für die Entwickelung eines einheitlichen gefunden Stils find, wird fich jeder Künftler auseinanderfetzen, der an der Neugeftaltung architektonifcher und ornamentaler Formen tatkräftig teilnehmen will.

Die heutige Zerfplitterung des Gefchmackes in fo viele gegenfätzliche Richtungen ift wohl auf den Mangel eines einheitlichen religiöfen Ideals zurückzuführen, auf die Zerfplitterung der Weltanfchauungen und Lebensauffaffungen, welche fich gegenwärtig in einem Zuftande der Gärung und Zerfetzung befinden, wie felten zuvor. Mittelalterliche dogmatifche Traditionen, griechifch-klaffifche Ideale und neue naturphilofophifche und andere Weltanfchauungen zerklüften das geiftige Leben in alle denkbaren Richtungen.

150) Auf Aehnliches zielt die intereffante Schrift von *W. Bode* »Ueber den Luxus« (Leipzig 1904) ab. — Die Rückkehr des heiligen *Franz von Affifi* und feiner Anhänger von üppigftem Wohlleben zur gröfsten Armut beruht auf demfelben pfychologifchen Grundgefetze der Reaktion.

151) Vergl. die fehr beherzigenswerte Schrift von *H. Muthefius* »Kultur und Kunft« (Jena u. Leipzig 1904).

Diefe verworrene, unfichere Lage, diefes Gefpaltenfein findet einen deutlichen Widerhall in der Ornamentik unferer Zeit. Ganz entgegengefetzte Strömungen des Gefchmackes wirbeln durcheinander, und es ift für uns, die wir mitten in diefer Bewegung ftehen, nicht leicht zu fagen, in welcher Richtung der Strom am beften zu leiten fein wird, damit er fegenbringend befruchte und nicht den feften Kulturboden wegfchwemme.

169. Einflüffe des Weltverkehres.

Dazu kommt noch, dafs der heutige Weltverkehr und die heutige Reproduktionstechnik uns mit der Kunft und Kultur aller Länder und Zeiten bekannt gemacht haben. Die japanifchen Pflanzen- und Tierzeichnungen, jene vollendeten Naturausfchnitte in ihrer pikanten Knappheit, haben auf unfere Ornamentik einen erfrifchenden, neubelebenden Einflufs ausgeübt und wieder auf die Natur als beftes Vorbild hingewiefen.

In unferen Mufeen müffen fich die ägyptifchen Koilanaglyphen mit altmexikanifchen Ornamenten vertragen; wir intereffieren uns für die Waffen der Südfeeinfulaner wie für die griechifchen Vafen, für altnordifchen Schmuck wie für die Brofchen von Lalique.

In diefem Weltbürgertum der Kunft liegt wiederum die Gefahr der Zerfplitterung des Gefchmackes, namentlich für uns Deutfche, die wir fo gern das Fremde höher einfchätzen als das Heimifche, weil diefes ja nicht »weit her« ift.

Nun wäre es aber töricht, fich gegen alle fremden und hiftorifchen Einflüffe abzufchliefsen, wie mit Scheuklappen alles Ausländifche von fich zu halten. Es handelt fich für uns nur darum, alles Gefehene felbftändig zu verarbeiten und beim eigenen Entwerfen und Schaffen in erfter Linie jenen Stimmen zu laufchen, welche aus unferer deutfchen Empfindung zu uns fprechen und welche der Geift unferer Zeit uns leife zuflüftert. Nur fo können wir dazu beitragen, die gefunden Stilanfätze unferer Tage zu einer weiteren Entwickelung zu bringen, und die modifchen Auswüchfe, welche in der Regel neben jenen Anfätzen wuchern, zu befchneiden.

Dafs eine Gefchloffenheit des künftlerifchen Schaffens im Sinne früherer Epochen zunächft nicht möglich ift, weil der Gegenwart eine allen gemeinfame Weltidee fehlt, hat *K. Scheffler* in feinem unten genannten Buche[152]) überzeugend dargetan.

170. Stil und Mode.

Die gewaltige ftilbildende Kraft, welche einem ftarken, gemeinfamen religiöfen Gefühle entfpringt, findet einen befonders deutlichen Ausdruck in der Gotik. Im Mittelalter war die Begeifterung für die gewaltigen Kirchenbauten fo ftark, dafs man nicht erft durch Geldlotterien die nötigen Mittel aufzubringen brauchte; jeder Bürger fteuerte »um Gottes willen« feinen letzten Grofchen dazu bei, und — was noch mehr befagen will — die Frauen opferten fogar ihren Schmuck und ihr Gefchmeide dem Kirchenbau. Der himmelanftrebende Spitzbogenftil, welcher fich im Norden mit einer gewiffen inneren Notwendigkeit entwickelt hatte, machte dann im XIV. Jahrhundert als »neuer« Stil feinen Siegeszug durch ganz Europa. In Italien, dem Lande der klaffifchen Traditionen, war kein eigentliches Bedürfnis nach den gotifchen Formen vorhanden; aber von demfelben tranfzendentalen Zeitgeift erfafst und hypnotifiert, konnte fich auch Italien und das ganze römifch-chriftliche Europa der Macht des gotifchen Stils nicht entziehen.

In umgekehrter Richtung machte fpäter von Italien aus die Renaiffance, die Begeifterung für die klaffifche Kunft und Weltanfchauung, ihren Triumphzug durch alle Länder mit europäifcher Kultur, wiederum als »neuer Stil«. Wie die Gotik im

152) Konventionen der Kunft. Leipzig 1904.

Norden ein Bedürfnis, in Italien dagegen nur gewissermaſsen Mode war, so verhielt es sich umgekehrt mit der Bauweise der Renaissance.

Von der elementaren Gewalt eines Zeitgeschmackes im Sinne jener Stile hat die Gegenwart nichts mehr in sich. Unsere Interessen zersplittern sich mit den Fortschritten auf allen Gebieten der Forschung. Mit welcher Sicherheit wuſsten noch die Meister der Barockkunst ihren Geschmack zum Ausdruck zu bringen! Waren sie doch davon überzeugt, daſs die Kunst ihrer Zeit alles Frühere in Schatten stellte. Deshalb handelten sie im besten Glauben, wenn sie die gotischen Spitzbogengewölbe der mittelalterlichen Kirchen mit den runden römischen Gewölbeformen verkleideten und mit reichen Barockstuckaturen in ihrem Geschmack »zeitgemäſs« auf das schönste verzierten; wenn sie die »alten« gotischen Holzschnitzereien der Altäre durch neue Marmorsäulen ersetzten; wenn sie die Spitzbogenfenster, welche ihren Augen zuwider waren, zu »Baſsgeigenfenstern« umbildeten und »modernisierten«.

Von derartiger Ueberzeugungstreue, von jener unzertrennlichen Einheit der Kunst- und Lebensauffassung hat unsere Zeit keine blasse Ahnung mehr. Wir sind gerechter geworden in der Beurteilung der historischen Stile und pietätvoller, aber auch künstlerisch schwächer. Wir haben uns gewöhnt, nicht nur beim Studium der Bauformen und Ornamente rückwärts zu schauen — dies haben auch die Barockmeister getan, indem sie die klassischen Säulenordnungen und die Gewölbekonstruktionen, Treppenführungen, Raumbildungen ihrer Vorgänger studierten — sondern wir pflegen auch während des Entwerfens, während des Vorwärtsschreitens auf ein neues Ziel hin immer wieder auf die alten Vorbilder zurückzublicken — und dies haben die Barockmeister nicht getan, sondern sie hatten den Mut, mit den erlernten Formen frei nach eigenem Geschmack zu schaffen und weiter zu bilden, ihrem Ideal zustrebend. Sie wuſsten ganz genau, daſs es gefährlich ist, vorwärts gehen zu wollen und dabei gleichzeitig rückwärts zu schauen.

Dieser Gefahr sind viele Bauten des XIX. Jahrhunderts — in äuſserlich-stilistischer Beziehung — zum Opfer gefallen; ihren wirklichen künstlerischen Wert müssen wir nach anderem Maſsstab messen; denn die Schmuckformen sind nicht die Hauptsache eines Baues.

271. Einfluſs der sozialen Verhältnisse.

Vielleicht darf ich hier wiederholen, was ich über diese für die ornamentale Formengebung so wichtigen Punkte an anderer Stelle gesagt habe[153]).

»... Zunächst möchte ich auf jene Umstände hinweisen, welche meistens, selbst von Künstlern, als kunstfeindlich, als hemmend für eine freie Entfaltung der neuzeitlichen Baukunst angesehen werden, welche aber im Grunde doch den lebenskräftigen Keim für eine gesunde, selbständige Weiterentwickelung einer neuen Kunst in sich tragen und gerade deshalb nach den Gesetzen eines naturgemäſsen Wachstums es ausschlieſsen, daſs uns schon jetzt, in der Zeit des Aufblühens, die reife Frucht in den Schoſs fällt.

Mit dem XIX. Jahrhundert verschiebt sich der Schwerpunkt der Kultur: Macht und Bildung bleiben nicht mehr ein Vorrecht von Adel und Klerus, sondern es wird den idealen und materiellen Interessen des ganzen Volkes Rechnung getragen. Damit entsteht eine Zeit der gröſsten Umwälzung aller Daseins- und Schaffensbedingungen, die mit dem ungeahnten Aufschwung der Naturwissenschaften, der Technik, der Industrie und des Weltverkehres eng verbunden sind. Jetzt, wo das ganze Volk Bauherr geworden ist, treten plötzlich mit elementarer Gewalt die mannigfaltigsten neuen Bedürfnisse hervor: Schulen, öffentliche Bibliotheken, Museen, Konzertsäle, Bahnhöfe, Markthallen, Börsen, riesengroſse Kauf- und Geschäftshäuser, Krankenhausanlagen, Volksbäder, Post- und Telegraphengebäude,

[153]) Die deutsche Baukunst der Zukunft. Centralbl. d. Bauverw. 1899, S. 50 ff.

Ausftellungshallen u. f. w. find zu errichten. Eine fo vielfeitige, umfaffende Bautätigkeit hat die Welt nie vorher gefehen, felbft nicht im bauluftigen alten Rom. Mit geradezu unerhörter Gefchwindigkeit und unwiderftehlicher Macht wachfen die Grofsftädte an. Dazu die gefteigerten Anforderungen der öffentlichen Gefundheitspflege und des Komforts, die Einführung von Taufenden neuer Erfindungen, von neuen Baumaterialien, wie Gufseifen, Walzeifen, in Verbindung mit Beton, Glas u. f. w. in ausgedehnteftem Mafse! Es ift leicht einzufehen, dafs auch die genialften künftlerifchen Kräfte nicht ausreichen konnten, um neben der praktifchen Löfung diefer Unzahl völlig neuer Aufgaben zugleich fchon einen künftlerifch abgeklärten Ausdruck für diefelben, einen fertigen neuen Bauftil zu finden.

Die künftlerifchen Erfahrungen der früheren Jahrhunderte, welche überdies teilweife durch Einführung der griechifchen Antike zu Anfang unferes Jahrhunderts, d. h. durch einen Bruch mit der Ueberlieferung, verloren gegangen waren, diefe Erfahrungen konnten für die vollftändig neuen Aufgaben nicht mehr ausreichen.

Noch andere erfchwerende Umftände kommen hinzu: das nervöfe Haften unferer fchnelllebigen Zeit, die Hetzpeitfche des Bauherrn verhindern ein gründliches Ausreifen, ein liebevolles Durchbilden der künftlerifchen Baugedanken. Ferner ift ein unerfetzlicher Verluft für den Architekten im Zurückgehen der kunftgewerblichen Selbftändigkeit unferer Handwerksmeifter zu erblicken; die fabrikmäfsige Maffenherftellung bietet ihm keinen vollen künftlerifchen Erfatz. All diefe Umftände dürfen wir nicht überfehen, wenn wir zu einer gerechten Würdigung der Baukunft des XIX. Jahrhunderts gelangen und damit einen Anhalt für unfer künftiges Schaffen gewinnen wollen.

Suchen wir uns nun über die deutfche Baukunft der letzten hundert Jahre zu unterrichten, fo bekommen wir in manchen kunftgefchichtlichen Werken nur zu hören, dafs zunächft die Formen der griechifchen Antike eingeführt wurden, dafs man aber mit der edlen Einfachheit der griechifchen Tempelarchitektur bei unferen verwickelten Aufgaben nicht zurechtkam, dafs man dann fein Heil bei fpäteren Stilformen fuchte, bei denen des römifchen, romanifchen, gotifchen und des Renaiffanceftiles mit feinen Abfchattierungen bis zum Rokoko, dafs alfo eigentlich immer nur alte Bauformen wieder aufgewärmt worden feien, oder, wie man fich auch ausdrückte, dafs alle gefchichtlichen Bauftile der Reihe nach durchprobiert worden feien, wie man etwa einen Haufen alter Kleider durchprobiert, bis man fchliefslich einfah, dafs keines fo recht paffen wollte.

Diefe Tatfache müfste uns die felbftändige künftlerifche Leiftung der Architekten des XIX. Jahrhunderts recht gering erfcheinen laffen, wenn nicht eben das künftlerifche Wefen, der eigentliche Wert der neuen Bauwerke in ganz anderen Punkten zu fuchen wäre, in Punkten, die freilich tiefer liegen und dem oberflächlichen Blicke fich entziehen: ich meine die aus dem inneren Wefen der neuen Aufgaben heraus entwickelten neuen künftlerifchen Grundrifsgedanken, welche unabhängig find von gefchichtlichen Stilformen; im Zufammenhang damit das harmonifche Ineinandergreifen der mannigfaltigften inneren Raumgruppierungen; ferner jene ganz neuen äfthetifch-konftruktiven Löfungen, welche für das neue Baumaterial, das Eifen, erft allmählich fich herausbilden, welche unfer äfthetifches Gefühl für Stützen und Spannungen erft wefentlich umbilden mufsten. Ich mufs fagen, folcher künftlerifcher Taten braucht fich das XIX. Jahrhundert nicht zu fchämen; fie können in Ehren neben den Leiftungen früherer Zeiten beftehen.

Diefe Punkte find es auch in erfter Linie, an welche die künftlerifche Weiterentwickelung unferer Baukunft anknüpfen mufs. Dabei darf jedoch die Frage der architektonifchen und ornamentalen Formengebung keineswegs nebenfächlich behandelt werden; gerade diefe Frage aber ift noch am wenigften geklärt, da die Neubildung der baukünftlerifchen Einzelformen nicht gleichen Schritt hielt mit der Schöpfung jener neuen grofsen Baugedanken; hier fteht nun fchroff Meinung gegen Meinung.

Nach langer Fahrt durch alle gefchichtlichen Stile fteht heute der Architekt wieder vor dem Kreuzwege und fpäht zweifelnd aus nach der rechten Strafse. Der Konfervative

blickt zurück zur Antike oder zur Renaiſſance und ſieht von dort allein das Heil winken; vielleicht hält mancher auch den byzantiniſchen Stil heute für zeitgemäſs. Eine andere Fraktion erhofft die wahre Geſundung unſerer Baukunſt in der Weiterbildung des Backſteinſtils; wieder eine andere erhofft ſie vom Hauſtein- oder vom Verputzſtil, während die fortſchrittlich Geſinnten dem Eiſenbau die Zukunft zuſprechen. Dieſer predigt den Rahmen- und Gerüſtſtil, jener den Maſſenſtil. Von den Modernen liebäugeln die Zahmeren mit der neuengliſchen Richtung oder ſchielen nach Paris; die Radikalen wollen alle Brücken hinter ſich abbrechen und fordern um jeden Preis einen neuen, noch nie dageweſenen Stil. Wer hat in dieſem babyloniſchen Gewirre recht? Wir dürfen wohl annehmen, daſs jeder von ihnen einen Lichtſtrahl von einer groſsen Wahrheit auffängt, daſs aber erſt alle Strahlen zuſammen das volle Licht wiedergeben.

Mit der theoretiſch richtigen Forderung, daſs durch neue Aufgaben ein neuer Stil der Bauformen bedingt werde, kommen wir praktiſch nicht viel weiter, wenigſtens nicht im Sturmſchritt. Damit allein, daſs wir alles Bisherige einfach auf den Kopf ſtellen, iſt noch nichts erreicht.

Die Geſchichte aller bedeutenden Bauſtile lehrt, daſs noch niemals urplötzlich ein fertiger neuer Stil wie ein *Deus ex machina* hervortrat, ſondern daſs in allmählicher Umwandelung die Neubildungen vor ſich gingen, nicht willkürlich ſprungweiſe, ſondern naturgemäſs ſo, daſs von früheren Formen das Brauchbare beibehalten und weiter entwickelt wurde, während andere, verbrauchte Formen abgeſtoſsen wurden; in naturwiſſenſchaftlichem Sinne: das Ueberleben des Tauglichſten und künſtleriſcher Stoffwechſel. So wird es auch die Aufgabe der nächſten Zukunft ſein, diejenigen Elemente weiter zu verarbeiten, welche nach den bisherigen Erfahrungen der Eigenart der verſchiedenen Baugattungen ſich am ungezwungenſten anpaſſen.

Das krampfhafte Streben, um jeden Preis einen durchaus neuen einheitlichen Bauſtil zu erfinden, würde zu geſuchter, ungeſunder Originalität führen. Aber andererſeits alle Neuerungen zu verwerfen, bloſs weil ſie neu und ungewohnt ſind, wäre ebenſo töricht. Wir müſſen heute aut dem Standpunkte ſtehen, daſs wir bei der ungeheueren Mannigfaltigkeit der neuzeitlichen Bauaufgaben nicht mehr einen hiſtoriſchen Stil als den allein berechtigten anerkennen.

Wenn in den Werken der Baukunſt der Geiſt ihrer Zeit ſich widerſpiegeln ſoll, ſo wäre es unbillig, von einer gärenden Kultur, von einer Zeit der gröſsten Gegenſätze, wie der unſerigen, ein einheitliches, bereits abgeklärtes Spiegelbild zu verlangen.

Mit der Vielherrſchaft der Stile im XIX. Jahrhundert ging ein umfaſſendes gründliches Studium der Baudenkmäler aller Völker und Zeiten Hand in Hand, ein Studium, welches in unſerem »papierenen Jahrhundert« eine wahre Hochflut von Veröffentlichungen in Kupferſtich, Steindruck, Photographie, Zinkätzung u. ſ. w. u. ſ. w. heraufbeſchwor. Man ſollte denken, daſs es dem Künſtler nun ein leichtes ſein müſſe, aus dieſer Unſumme von Vorbildern alter Schönheit eine neue Schönheit zu ſchaffen; aber aus tauſend getrockneten Blumen des Herbariums können wir mit aller Kunſt nicht eine einzige lebende Blüte hervorzaubern. Ein Samenkorn wirkt mehr; und ſolch keimfähige Samenkörner dringen in unſer baukünſtleriſches Schaffen ein durch gründliches Studium der Entwickelung früherer Bauſtile und durch eigenes Eindringen in das Weſen der neuen baulichen Aufgaben, nicht aber durch ein gedankenloſes Nachbeten abgeſtorbener Einzelformen. Gerade die Ueberfülle der Veröffentlichungen intereſſanter Einzelheiten, welche herausgeriſſen aus dem Zuſammenhange, aus der Umgebung, ohne Maſsſtab, ohne techniſches und konſtruktives Verſtändnis, ohne die Kenntnis der Entſtehungsgründe gebracht werden[154]), gerade dieſe

[154]) Auch die meiſten unſerer Kunſt- und Kunſtgewerbemuſeen lenken unſer Intereſſe auf alle möglichen Einzelheiten, verderben dadurch nicht ſelten den künſtleriſchen Blick für das Ganze und ſchwächen das Gefühl für die Harmonie des Einzelnen und der Geſamtwirkung. Sie erziehen alſo nicht zur Kunſt, ſondern zum Dilettantismus, ſofern nicht Raum und Inhalt zu einer harmoniſchen Einheit zuſammenklingen, wie dies z. B. *G. v. Seidl* in mehreren Räumen des neuen Nationalmuſeums in München gelungen iſt.

Ueberfülle birgt die Gefahr oberflächlicher Stilverwirrung und unkünstlerischer Ueberladung mit unechtem Reichtum in sich.

Was aus dem edlen Formenschatze früherer Kunst durch die unverstandene Wiedergabe unfähiger Bauspekulanten manchmal zusammengepfuscht wurde, beleidigt jedes feinere Gefühl und hat mit wirklicher Kunst nichts mehr gemein.

Druck erzeugt Gegendruck. So wurden durch jenes Uebermafs von Gesimsen, Säulen und anderen Architekturformen an den unförmlichen Mietkasten die feiner empfindenden künstlerischen Kräfte zu einer Gegenwirkung getrieben, welche hinarbeitet auf ein möglichstes Einschränken der Gesimse, auf die Ruhe schlichter grofser Wandflächen und im Gegensatze dazu auf reichere Umrifslinie der ganzen Baumassen; an geeigneten Stellen wird beziehungsvoller plastischer und malerischer Schmuck statt architektonischer Einzelformen angebracht.«

Von gröfster Bedeutung für die Ausbildung dieses ornamentalen und figürlichen Schmuckes sind natürlich die führenden Geister der begabtesten künstlerischen Persönlichkeiten. Auch hier begegnen wir wieder den gröfsten Gegensätzen. Während die »Alten« noch mit beiden Füfsen auf historischem Boden festzustehen suchen, haben die »Jungen« schon den vollen Sprung in unbekanntes Neuland gewagt. Zwischen diesen Extremen stehen die Bedächtigen, welche mit dem einen Bein den festen Boden der Tradition nicht verlassen, bevor das andere tastend im »neuen Stil« Fufs gefafst hat. 172. Einflufs künstlerischer Persönlichkeiten.

Eigentlich ist es selbstverständlich, dafs man die wirklich künstlerischen Schöpfungen der besten »Jungen« nicht verantwortlich machen darf für die Auswüchse, welche durch die Schar der nachahmenden unbegabten Modejäger im sog. »Jugend- und Sezessionsstil« verübt werden. Und doch geschieht dies so häufig gerade von jenen Kreisen, welche, auf ihre kunsthistorische Bildung pochend, ohne selbständigen Geschmack alles Neue in einen Topf werfen, d. h. verwerfen.

Nachahmungen von persönlichen Kunstweisen sind von jeher umso gefährlicher gewesen, je stärker und genialer die persönliche Eigenart des führenden Künstlers sich aussprach. Man erinnere sich der manierierten Figuren der Nachahmer des *Michelangelo.* Sollen wir uns aber deshalb weniger an der Sixtinischen Kapelle, an den Mediceer-Gräbern, an der *Moses*-Figur erfreuen und erbauen?

Wenn die neue ornamentale Kunst wieder selbständig neue Werte zu schaffen sucht, so ist sie gerade dadurch dem Grundgedanken der guten alten Kunst der Klassiker verwandt.

Aber diese neuen Werte entstehen nicht in der törichten Abhängigkeit von der launischen, schnell wechselnden Mode, welcher wir nur durch tieferes Eindringen in das Wesen aller künstlerischen Aufgaben ausweichen können, sondern sie entstehen durch stetige Umbildungen. So gefährlich für eine gedeihliche Entwickelung der Kunst die plötzlichen kapriziösen Sprünge der Mode sind, so notwendig ist für eine lebendige Kunst der künstlerische Stoffwechsel. In allzu raschem Tempo erzeugt er Fieber; durch mangelhaften Stoffwechsel entstehen andere Krankheiten. Ein gesundes, frisches Leben fordert angemessene Zuführung neuer und Abstofsung verbrauchter Stoffe.

»Man darf der Kunst nicht zumuten, dafs sie dauernd dieselben Anschauungen, Vorstellungen und Formen kultiviert. Menschen, Ideen und Methoden werden alt und einseitig.«

Den künstlerischen Forderungen der Zeit zu folgen, setzt jugendliche Spannkraft des Geschmackes voraus. Nur bedeutenden Künstlern gelingt es, die alten 173. Neue Bahnen.

ausgefahrenen Gleise zu verlassen und sich selbst einen eigenen Weg zu bahnen. Wer kann es hindern, dass ein Tross von Schwächeren hintendreinläuft, der den Weg breit tritt und doch nicht das Ziel des Bahnbrechenden erreicht?

Es wäre eine lohnende Aufgabe, der Entwickelung der neueren Ornamentik in Deutschland eingehender zu folgen; doch würde dies zu weit über die gesteckten Grenzen hinausführen. In Kürze sei nur hingewiesen auf die Verdienste einiger der einflussreichsten künstlerischen Persönlichkeiten.

Die Anregungen *A. Seder's* und *M. Meurer's* wurden schon oben gewürdigt. Auf dem Gebiete des Pflanzenornaments haben *E. v. Berlepsch*, *H. Kirchmayr* und viele Andere frische, erfreuliche Neuschöpfungen gebracht. Besonderes Interesse verdient der künstlerische Werdegang des zu früh verstorbenen *Otto Eckmann*. Ausgehend von gewissenhaftestem Naturstudium der Tier- und Pflanzenwelt, gelangte er zu immer stärkerer Vereinfachung und Stilisierung der Formen, bis schliesslich seine Ornamente zu einem freien Spiel der Phantasie sich erhoben, zu einem Linienspiel, in welchem die Empfindung für die Formen der Natur das belebende Element

Fig. 266.



Ornamentale Stilisierung eines Hahnenkampfes von O. Eckmann.

Unterer Abschluss der Umrahmung eines „Buchschmuckes".

blieb (Fig. 266). Aehnliche Umwandelungen von Naturformen in rein ornamentale Linienführungen können wir in allen Perioden der Kunstentwickelung beobachten (vergl. Art. 31, S. 40). Nicht nur bei den alten Aegyptern wurden die Naturbilder der Hieroglyphen allmählich zu einfachen linearen Schriftzeichen umgebildet, sondern auch in den Ornamenten der Indianer und Urvölker finden wir die Gestalten des Menschen, des Adlers u. s. w. schliesslich zu rhythmischen Linienornamenten vereinfacht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der griechische Eierstab aus der ägyptischen Reihung von hängenden Lotosblüten und -Knospen hervorging. Von den Barockornamenten lassen sich manche auf stark übersetzte menschliche und tierische Masken zurückführen u. s. f.

P. Wallot hat in der Ornamentik seines Reichstagsbaues mit der ängstlichen Nachahmung eines bestimmten historischen Stils gebrochen. Die verschiedenartigsten klassischen, mittelalterlichen und modernen Einflüsse verstand er zu einer selbständigen künstlerischen Eigenart zu verschmelzen und mit einem starken plastischen Gefühl das Ornament als ergänzendes harmonisches Kontrastmittel in den Dienst seiner kraftvollen Architektur zu stellen (siehe Fig. 36, 80, 81, 85, 155, 185, 194 u. 201).

Seinen eigenen hochmonumentalen Stil hat *Otto Rieth* gefunden. Auf die

innige Verbindung von Figürlichem und Architektonischem, auf das Beziehungsvolle und die Maßstabsteigerung in den *Rieth*'schen Kompositionen wurde schon oben hingewiesen (Fig. 56, 74, 75, 78, 190, 191 u. 218[155]).

Aehnliche Ziele verfolgt *G. Halmhuber*[156]).

Wuchtige Ornamente in Zusammenhang mit seinen wuchtigen Denkmalbauten hat *Bruno Schmitz* geschaffen.

An altgermanische Motive klingen die »Heldengrab«-Formen von *Wilhelm Kreis* an.

Mit vollendeter Beherrschung der mannigfaltigsten Naturformen hat es *Fr. v. Thiersch* in seinem Münchener Justizpalast verstanden, ganz neue selbständige ornamentale Kompositionen in harmonischen Einklang zu bringen mit den an das süddeutsche Barock anklingenden Monumentalformen des Baues (siehe Fig. 53 bis 55, 90, 146, 174, 175, 189). Eine übersprudelnde Phantasie und eine liebenswürdige, warmherzige Natur sprechen aus diesen Schöpfungen zu uns.

Ueber die »reine Linie« und den Zweckstil des Neuerers *Van de Velde* wurde schon unendlich vieles geschrieben[157]); ihre Berechtigung in sinngemäßer Anwendung läßt sich wohl kaum abstreiten. Umsomehr wird *Van de Velde* selbst es bedauern, daß seine »Linie« von oberflächlichen Nachahmern in unverstandener Weise mißbraucht wird.

So verzichtet auch *P. Behrens* auf Pflanzen- und Tiermotive. Seine starken ornamentalen Wirkungen erzielt er durch eigenartige Gegensätze von begleitenden, kreuzenden und gegenlaufenden Linien in straffer, herber Behandlung[158]).

Zu den Linienkünstlern zählen ferner *V. Cissarz, Kolo Moser, Riemerschmid, Ad. Hartung* u. s. w. Auf die »ausdrucksvolle Linie« übte ohne Frage *Jan Toorop* großen Einfluß aus (siehe Fig. 209, S. 189).

Eine Sonderstellung nimmt *H. Obrist* ein. Aehnlich wie *O. Eckmann*, ausgegangen von japanisierenden Naturstudien, wandte er sich mehr und mehr eigenen Liniengebilden zu, welchen er struktive Gedanken zu Grunde legt. Ob es wohl viele sind, welche diese Gedanken aus seinen Kompositionen herauszulesen verstehen[159])?

Auf die künstlerische Eigenart der Ornamente von *Vogeler-Worpswede, B. Pankok, P. Bürk, H. & M. v. Heider, Patriz Huber* und den anderen »Neuen« kann hier leider nicht näher eingegangen werden.

Mit dem neuen Ornament ist auch eine lebhafte Freude an der Farbe wieder erwacht. Wir dürfen die großen Verdienste der Münchener »Jugend« in dieser Hinsicht nicht unterschätzen. Auch die charakteristischen Farbengebungen des »Simplizissimus« in ihrer plakatartigen Vereinfachung sind nicht ohne Einfluß geblieben. Die farbigen Künstlerlithographien, die Dreifarbendrucke und die neuen Farbenholzschnitte tragen die Farbenfreude in immer weitere Kreise. Die Bedeutung der Künstlerpostkarten ist dabei nicht außer acht zu lassen. 174. Neue Farbenfreude.

---

155) Vergl. auch die Veröffentlichung von *Rieth*'s Skizzen, Folge IV. Leipzig 1899.

156) Vergl. seine »Architektonischen Gedanken« (Berlin 1897).

157) Vergl. z. B. die letzten Jahrgänge der »Zeitschrift für Innendekoration«.

158) Vergl.: Deutsche Kunst und Dekoration 1902, Heft 4.

159) Sehr frisch und anregend ist sein Buch »Neue Möglichkeiten« (Leipzig 1903) geschrieben. Seine Forderung, mit jeder Tradition zu brechen, heißt aber »das Kind mit dem Bade ausschütten«. Die künstlerischen Erfahrungen aller früheren Kulturepochen, auf deren Schultern wir doch stehen, können wir unmöglich über Bord werfen. Es sei denn, daß wir in die Einsamkeit des Urwaldes uns zurückziehen und uns von »Heuschrecken und wildem Honig« nähren. — Vergl. auch: Dekorative Kunst, Jahrg. VII (1904), Märzheft.

Durch fein empfundene Farbenftimmungen zeichnen fich z. B. die Entwürfe von *H. Chriftianfen, P. Bürk* u. f. w. aus.

Dafs dabei Einflüffe von ausländifchen Künftlern mit hereinfpielen, ift ja felbftverftändlich.

Der englifche Ornamentiker und Volksfreund *Walter Crane* und fein Landsmann, der begeifterte Kunftfchriftfteller *John Ruskin,* die Parifer Künftler *E. Graffet, P. Verneuil, Mucha* und viele Andere wären hier zu nennen. Von den Japanern war fchon oben die Rede.

Einen wirklichen, künftlerifch fördernden Wert gewinnt die Bekanntfchaft mit den Werken aller echten Künftler erft durch tieferes Eindringen in die feineren Differenzierungen und in die innigen Zufammenhänge mit einem gröfseren Ganzen. Hierdurch wird die Erkenntnis gezeitigt, dafs auch der Begabtefte nur durch eifriges Studium der Natur und aller fachlichen Grundlagen jene Selbftändigkeit des ornamentalen Schaffens erringen kann, welche ihm fchliefslich geftattet, ohne Gefahr fich feiner eigenen Phantafie als Führerin anzuvertrauen.

Die neue Bewegung auf dem Gebiete des Ornaments hat gezeigt, dafs noch viele bis jetzt unbegangene Wege fich erfchliefsen laffen. Zu einem einheitlichen hohen Ziele können diefe Wege aber nur dann führen, wenn die Schäden einer Scheinkultur, die heute bereits von Vielen erkannt werden, befeitigt find und eine echte Kultur der ganzen Nation die fefte Grundlage für ein einheitliches künftlerifches Streben bildet. Eine gefunde Weiterentwickelung der frifchen Anfätze unferer Kunft ift nur möglich, wenn die Künftler in ihrem Schaffen Fühlung mit dem ganzen Volke behalten, und wenn das Volk felbft tätigen Anteil nimmt an den Fortfchritten der Kunft.

Möge es der deutfchen Kultur befchieden fein, fich in auffteigender Linie zu bewegen! Dann werden alle Zweige unferer Kunft zu fchönfter Blüte fich entfalten und reiche Früchte tragen! Dann wird auch ein einheitlicher Stil des Ornaments bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelbildungen nicht ausbleiben.

Literatur.

Bücher über »Formenlehre des Ornaments«.

ZAHN, W. Die fchönften Ornamente und merkwürdigften Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae. Berlin 1827—59.

ZAHN, W. Ornamente aller klaffifchen Kunftepochen etc. Berlin 1832—34. — 2. Aufl. 1854.

HEIDELOFF, C. Die Ornamente des Mittelalters. Nürnberg 1840—55.

BOETTICHER, K. Tektonik der Hellenen. Potsdam 1852.

LIENARD. *L'ornementation du 19e fiècle.* Paris 1855.

MALAPEAU, C. *L'encyclopédie de l'ornement.* Paris 1856.

THIERRY. Claffifche Ornamente. Karlsruhe 1856—61.

JONES, O. *Grammar of ornament.* London 1857.

MÜLLER, C. Praktifch ausgeführte Ornamentik etc. Holzminden 1858.

PLOCK, C. Ornamente im neuen Styl. Karlsruhe 1858.

TIMLER, C. Gothifche Ornamente. Jena 1858.

BOETTICHER, K. Ornamentenvorbilder. Berlin 1858—60.

GRUNER, L. *Specimens of ornamental art felected from the beft models of the claffical epochs.* London 1859.

GUILMARD, D. Geschichte der Ornamentik. Berlin 1860.
SEMPER, G. Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten. Frankfurt 1860—63.
BOETTICHER, K. Architektonische Formenschule in Ornament-Erfindungen. Berlin 1861—64.
BERNDT. Systematische Ornamenten-Schule etc. Leipzig 1862.
BENZ, A. Die Schule der Ornamentik. Ellwangen 1862.
STEGMANN, C. Ornamentenschule. Stuttgart 1862.
MÖLLINGER, K. Systematisch geordnete Ornamentenschule classischer Motive verschiedenen Styls in der Architektur. Holzminden 1861 u. 63.
MÖLLINGER, K. Hauptformen architektonischer Ornamente aus der classischen Zeit der alten Griechen. Holzminden 1862—63.
PLOCK, C. & J. OFFINGER. Neue Sammlung von Ornamenten neueren Styls. Stuttgart 1862—63.
UNGEWITTER, G. G. Sammlung mittelalterlicher Ornamentik etc. Leipzig 1863—64.
ROTHE, F. O. Praktische Original-Ornamente für alle Gewerbe. Leipzig 1863—64.
SCHWATLO, C. Ornamente für äussern und innern Ausbau von Gebäuden. Halle 1864.
KANITZ, F. Katechismus der Ornamentik. Leipzig 1870. — 2. Aufl. 1877.
Das polychrome Ornament. Deutsch von R. REINHARDT & A. MECKLENBURG. Stuttgart 1873.
JACOBSTHAL, J. E. Grammatik der Ornamente. Berlin 1874.
RACINET, A. *L'ornement polychrome.* Paris 1874. — Deutsche Ausg. von R. REINHARDT. 3. Aufl. Stuttgart 1881.
AUDSLEY, G. *Outlines of ornament in all styles.* London 1878.
SHARPE, E. *The ornamentation of the transitional period.* London 1879.
KRUMBHOLZ, K. Das vegetabilische Ornament. Dresden 1880.
NASKE, A. Studien über das Flachornament und seine Geschichte. Brünn 1880.
LESSING, O. Bau-Ornamente der Neuzeit. Berlin 1880—90.
GROPIUS, M. & L. LOHDE. Archiv für ornamentale Kunst. Berlin.
WOENIG, F. Pflanzenformen im Dienst der bildenden Künste etc. Leipzig 1881.
NICOLAI, H. G. & E. HERRMANN. Das Ornament der italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts. Dresden 1881.
HÄUSELMANN, J. Die Stylarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Zürich 1882.
AUDSLEY, W. & G. *Outlines of ornament in leading styles.* London 1882.
BAUDOT, A. DE. *La sculpture française au moyen-âge et à la renaissance.* Paris 1884.
MAYEUX, H. *La composition décorative.* Paris 1885.
GURLITT, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. Berlin 1885—90.
GROPIUS, C. Ornamente in verschiedenen Baustylen etc. 4. Aufl. Berlin 1886.
JACOBSTHAL, J. E. Süd-Italienische Fliesenornamente. Berlin 1886.
GERLACH, M. Die Pflanze in Kunst und Gewerbe etc. Wien 1887 ff.
MEYER, F. S. Handbuch der Ornamentik. 2. Aufl. Leipzig 1889.
WARD, J. *The principles of ornament.* London 1892.
RIEGL, A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
JESSEN, P. Das Ornament des Rococo und seine Vorstufen. Leipzig 1894.
MEURER, M. Pflanzenformen. Dresden 1895.
Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Nr. 9: Die Sprache des Ornaments. Von Z. v. SOLDERN. Darmstadt 1896.
MEURER, M. Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder. Berlin 1896.
STREITER, K. Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen. Hamburg u. Leipzig 1896.
BORCHARDT, L. Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin 1897.
METZMACKER. *Portefeuille historique de l'ornement.* Paris.
Ornements tirés des quatre écoles par Riester, Clerget, Feuchère etc. Paris.
HABERT-DYS, J. *L'ornement pratique etc.* Paris.
KIMMICH, K. Die Zeichenkunst. Leipzig 1900.
CRANE, W. Linie und Form. Leipzig 1901.
CRANE, W. Die Grundlagen der Zeichnung. Leipzig 1902.
VOLKMANN, L. Naturprodukt und Kunstwerk. Dresden 1902.
VOLKMANN, L. Grenzen der Künste. Dresden 1903.
OBRIST, H. Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Leipzig 1903.

Graul, R. Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Leipzig 1904.
Verneuil, M. P. *Étude de la plante. Son application aux industries d'art.* Paris 1904.
Grasset, E. *Méthode de composition ornementale.* Paris 1905.

Ferner:

Kunst und Handwerk. Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins München. Herausgeg. vom bayer. Kunstgewerbeverein. Red. von L. Gmelin. Erscheint seit 1849.
Blätter für Kunstgewerbe. Organ des Wiener Kunstgewerbevereins. Wien. Erscheint seit 1872.
Georg Hirth's Formenschatz. Red. von E. Bassermann-Jordan. München u. Leipzig. Erscheint seit 1879.
Blätter für Architektur und Kunsthandwerk. Leitung: P. Graef. Berlin. Erscheint seit 1887.
The studio. London. Erscheint seit 1894.
Dekorative Kunst. Herausg. von H. Bruckmann. München. Erscheint seit 1897.
Deutsche Kunst und Dekoration. Herausg. u. redig. von A. Koch. Darmstadt. Erscheint seit 1897.
Art et décoration. Paris. Erscheint seit 1897.

DRITTER TEIL.

DIE HOCHBAUKONSTRUKTIONEN.

1. Band: **Konstruktionselemente** in Stein, Holz und Eisen. Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. F. HEINZERLING, Aachen und Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Fundamente.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

2. Band: **Raumbegrenzende Konstruktionen.**

Heft 1: **Wände und Wandöffnungen.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 2: **Einfriedigungen, Brüstungen und Geländer; Balkone, Altane und Erker.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Gesimse.** Von Prof. † A. GÖLLER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 20 M., in Halbfranz geb. 23 M.

Heft 3, a: **Balkendecken.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover. Zweite Aufl. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 3, b: **Gewölbte Decken; verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig, Bau- und Betriebs-Inspektor A. SCHACHT, Celle, und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 4: **Dächer**; Dachformen. Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Dachstuhlkonstruktionen. Von Geh. Baurat Prof. TH. LANDSBERG, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

Heft 5: **Dachdeckungen**; verglaste Dächer und Dachlichter; massive Steindächer, Nebenanlagen der Dächer. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Geh. Oberbaurat L. SCHWERING, St. Johann a. d. Saar. Zweite Auflage. Preis: 26 Mark, in Halbfranz gebunden 29 Mark.

3. Band, Heft 1: **Fenster, Thüren** und andere bewegliche Wandverschlüsse. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.

Heft 2: **Anlagen zur Vermittelung des Verkehrs in den Gebäuden** (Treppen und innere Rampen; Aufzüge; Sprachrohre, Haus- und Zimmer-Telegraphen). Von Direktor † J. KRÄMER, Frankenhausen, Kaiserl. Rat PH. MAYER, Wien, Baugewerkschullehrer O. SCHMIDT, Posen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 14 Mark, in Halbfranz gebunden 17 Mark.

Heft 3: **Ausbildung der Fussboden-, Wand- und Deckenflächen.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

4. Band: **Anlagen zur Versorgung der Gebäude mit Licht und Luft, Wärme und Wasser.** Versorgung der Gebäude mit Sonnenlicht und Sonnenwärme. Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Künstliche Beleuchtung der Räume. Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER und Prof. Dr. W. KOHLRAUSCH, Hannover. — Heizung und Lüftung der Räume. Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER, Hannover. — Wasserversorgung der Gebäude. Von Prof. Dr. O. LUEGER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 22 Mark, in Halbfranz gebunden 25 Mark.

5. Band: **Koch-, Spül-, Wasch- und Bade-Einrichtungen.** Von Geh. Bauräten Professoren † E. MARX und Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Entwässerung und Reinigung der Gebäude;** Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers; Aborte und Pissoirs; Entfernung der Fäkalstoffe aus den Gebäuden. Von Privatdocent Bauinspektor M. KNAUFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.

6. Band: **Sicherungen gegen Einbruch.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — **Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik.** Von Stadtbaurat A. STURMHOEFEL, Berlin. — **Glockenstühle.** Von Geh. Rat Dr. C. KÖPCKE, Dresden. — **Sicherungen gegen Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen; Stützmauern.** Von Baurat E. SPILLNER, Essen. — **Terrassen und Perrons, Freitreppen und äussere Rampen.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen. — **Vordächer.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Eisbehälter und Kühlanlagen mit künstlicher Kälteerzeugung.** Von Oberingenieur E. BRÜCKNER, Moskau und Baurat E. SPILLNER, Essen. Dritte Auflage. Preis: 14 Mark, in Halbfranz gebunden 17 Mark.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

VIERTER TEIL.

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

1. Halbband: **Architektonische Komposition.** Allgemeine Grundzüge. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Proportionen in der Architektur. Von Prof. A. THIERSCH, München. — Anlage des Gebäudes. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Gestaltung der äusseren und inneren Architektur. Von Prof. J. BÜHLMANN, München. — Vorräume, Treppen-, Hof- und Saal-Anlagen. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Stadtbaurat A. STURMHOEFEL, Berlin. Dritte Auflage.
Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

2. Halbband: **Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehres.**

Heft 1: **Wohnhäuser.** Von Geh. Hofrat Prof. † C. WEISSBACH, Dresden.
Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.

Heft 2: **Gebäude für Geschäfts- und Handelszwecke** (Geschäfts-, Kauf- und Warenhäuser, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute, Passagen oder Galerien, Börsengebäude). Von Prof. Dr. H. AUER, Bern, Architekt P. KICK, Berlin, Prof. K. ZAAR, Berlin und Docent A. L. ZAAR, Berlin. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 3: **Gebäude für den Post-, Telegraphen- und Fernsprechdienst.** Von Postbaurat R. NEUMANN, Erfurt. Preis: 10 Mark, in Halbfranz gebunden 13 Mark.

Heft 4: **Eisenbahnhochbauten.** Von Geh. Baurat A. RÜDELL, Berlin. In Vorbereitung.

3. Halbband: **Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft und der Lebensmittel-Versorgung.**

Heft 1: **Landwirtschaftliche Gebäude und verwandte Anlagen.** Von Prof. A. SCHUBERT, Kassel und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage.
Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Heft 2: **Gebäude für Lebensmittel-Versorgung.** (Schlachthöfe und Viehmärkte, Märkte für Lebensmittel; Märkte für Getreide; Märkte für Pferde und Hornvieh). Von Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

4. Halbband: **Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke.**

Heft 1: **Schankstätten und Speisewirtschaften, Kaffeehäuser und Restaurants.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — **Volksküchen und Speiseanstalten für Arbeiter; Volkskaffeehäuser.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Oeffentliche Vergnügungsstätten.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — **Festhallen.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. — **Gasthöfe höheren Ranges.** Von Geh. Baurat H. v. D. HUDE, Berlin. — **Gasthöfe niederen Ranges, Schlaf- und Herbergshäuser.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage.
Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

Heft 2: **Baulichkeiten für Kur- und Badeorte.** Von Architekt † J. MYLIUS, Frankfurt a. M. und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. **Gebäude für Gesellschaften und Vereine.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Baulichkeiten für den Sport. Sonstige Baulichkeiten für Vergnügen und Erholung.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe, Architekt † J. LIEBLEIN, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. R. v. REINHARDT, Stuttgart und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

5. Halbband: **Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten.**

Heft 1: **Krankenhäuser.** Von Prof. F. O. KUHN, Berlin. Zweite Auflage.
Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.

Heft 2: **Verschiedene Heil- und Pflege-Anstalten** (Irrenanstalten, Entbindungsanstalten, Heimstätten für Wöchnerinnen und für Schwangere, Sanatorien, Lungenheilstätten, Heimstätten für Genesende); **Versorgungs-, Pflege- und Zufluchtshäuser.** Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Prof. K. HENRICI, Aachen, Architekt F. SANDER, Frankfurt a. M., Geh. Baurat W. VOIGES, Wiesbaden, Bauinspektor H. WAGNER, Darmstadt, Geh. Oberbaurat V. v. WELTZIEN, Darmstadt und Stadtbaurat Dr. K. WOLFF, Hannover. Zweite Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 3: **Bade- und Schwimm-Anstalten.** Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin.
Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 4: **Wasch- und Desinfektions-Anstalten.** Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin.
Preis: 9 Mark, in Halbfranz gebunden 12 Mark.

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

6. Halbband: **Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst.**

Heft 1: **Niedere und höhere Schulen** (Schulbauwesen im allgemeinen; Volksschulen und andere niedere Schulen; niedere techn. Lehranstalten u. gewerbl. Fachschulen; Gymnasien und Reallehranstalten, mittlere techn. Lehranstalten, höhere Mädchenschulen, sonstige höhere Lehranstalten; Pensionate u. Alumnate, Lehrer- u. Lehrerinnenseminare, Turnanstalten). Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Prof. K. HINTRÄGER, Gries, Oberbaurat Prof. † H. LANG, Karlsruhe, Architekt † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Geh. Bauräten Prof. Dr. E. SCHMITT und † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

Heft 2, a: **Hochschulen** I. (Universitäten und Technische Hochschulen; Naturwissenschaftliche Institute). Von Geh. Oberbaurat H. EGGERT, Berlin, Baurat C. JUNK, Berlin, Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 2, b: **Hochschulen** II. (Universitäts-Kliniken, Technische Laboratorien; Sternwarten und andere Observatorien). Von Landbauinspektor P. MÜSSIGBRODT, Berlin, Oberbaudirektor † Dr. P. SPIEKER, Berlin und Geh. Regierungsrat L. v. TIEDEMANN, Potsdam. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

Heft 3: **Künstler-Ateliers, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen; Konzerthäuser und Saalbauten.** Von Reg.-Baumeister C. SCHAUPERT, Nürnberg, Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt und Prof. C. WALTHER, Nürnberg. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 4: **Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen** (Archive; Bibliotheken; Museen; Pflanzenhäuser; Aquarien; Ausstellungsbauten). Von Baurat † A. KERLER, Karlsruhe, Baurat A. KORTÜM, Halle, Architekt † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Prof. A. MESSEL, Berlin, Architekt R. OPFERMANN, Mainz, Geh. Bauräten Prof. Dr. E. SCHMITT und † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.

Heft 5: **Theater.** Von Baurat M. SEMPER, Hamburg. Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

Heft 6: **Zirkus- und Hippodromgebäude.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Preis: 6 Mark, in Halbfranz gebunden 9 Mark.

7. Halbband: **Gebäude für Verwaltung, Rechtspflege und Gesetzgebung; Militärbauten.**

Heft 1: **Gebäude für Verwaltung und Rechtspflege** (Stadt- und Rathäuser; Gebäude für Ministerien, Botschaften und Gesandtschaften; Geschäftshäuser für Provinz- und Kreisbehörden; Geschäftshäuser für sonstige öffentliche und private Verwaltungen; Leichenschauhäuser; Gerichtshäuser; Straf- und Besserungsanstalten). Von Prof. F. BLUNTSCHLI, Zürich, Baurat A. KORTÜM, Halle, Prof. G. LASIUS, Zürich, Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin, Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt, Baurat F. SCHWECHTEN, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Baudirektor † TH. v. LANDAUER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

Heft 2: **Parlaments- und Ständehäuser; Gebäude für militärische Zwecke.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. P. WALLOT, Dresden, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Oberstleutnant F. RICHTER, Dresden. Zweite Aufl. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

8. Halbband: **Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.**

Heft 1: **Kirchen.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. C. GURLITT, Dresden. Unter der Presse.

Heft 2, a: **Denkmäler I.** (Geschichte des Denkmales.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 2, b: **Denkmäler II.** (Architektonische Denkmäler.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 2, c: **Denkmäler III.** (Brunnendenkmäler. Figürliche Denkmäler. Einzelfragen der Denkmalkunst.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. In Vorbereitung.

Heft 3: **Bestattungsanlagen.** Von Städt. Baurat H. GRÄSSEL, München. In Vorbereitung.

9. Halbband: **Der Städtebau.** Von Ober- u. Geh. Baurat Dr. J. STÜBBEN, Berlin. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

10. Halbband: **Die Garten-Architektur.** Von Baurat A. LAMBERT und Architekt E. STAHL, Stuttgart. Preis: 8 Mark, in Halbfranz gebunden 11 Mark.

Das »Handbuch der Architektur« ist zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen, welche auf Verlangen auch einzelne Bände zur Ansicht vorlegen. Die meisten Buchhandlungen liefern das »Handbuch der Architektur« auf Verlangen sofort vollständig, soweit erschienen, oder eine beliebige Auswahl von Bänden, Halbbänden und Heften auch gegen monatliche Teilzahlungen. Die Verlagshandlung ist auf Wunsch bereit, solche Handlungen nachzuweisen.

Stuttgart,
im September 1905.

Alfred Kröner Verlag.

Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von
Dr. phil. u. Dr.-Ing. **Eduard Schmitt,**
Geheimer Baurat und Professor in Darmstadt.

Alphabetisches Sachregister.

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

	Teil	Band	Heft
Keramik in der Baukunst	I	4	
Keramische Erzeugnisse	I	1	1
Kinderbewahranstalten	IV	5	2
Kinderhorte	IV	5	2
Kinderkrankenhäuser	IV	5	1
Kioske	IV	4	2
Kirchen	IV	8	1
Kirchenbau, romanischer u. gotischer	II	4	3
Kleinkinderschulen	IV	6	1
Kliniken, medizinische	IV	6	2,b
Klubhäuser	IV	4	2
Kocheinrichtungen	III	5	
Komposition, architektonische	IV	1	
Konstruktionselemente	III	1	
Konstruktionsmaterialien	I	1	1
Konversationshäuser	IV	4	2
Konzerthäuser	IV	6	3
Kostenanschläge	I	5	
Krankenhäuser	IV	5	1
Kreisbehörden	IV	7	1
Kriegsbaukunst, romanische und got.	II	4	1
Kriegsschulen	IV	7	2
Krippen	IV	5	2
Küchenausgüsse	III	5	
Kühlanlagen	III	6	
Kunstakademien	IV	6	3
Kunstgewerbeschulen	IV	6	3
Künstlerateliers	IV	6	3
Kunstschulen	IV	6	3
Kunstvereinsgebäude	IV	4	2
Kupfer als Baustoff	I	1	1
Kurhäuser	IV	4	2
Laboratorien	IV	6	2
Landhäuser	IV	2	1
Landwirtschaft. Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft	IV	3	1
Laufstege der Dächer	III	2	5
Lebensmittel-Versorgung. Gebäude für Lebensmittel-Versorgung	IV	3	2
Leichenhäuser	IV	5	1
Leichenschauhäuser	IV	7	1
Logen (Freimaurer)	IV	4	2
Lüftung der Räume	III	4	
Lungenheilstätten	IV	5	2
Luxuspferdeställe	IV	3	1
Mädchenschulen, höhere	IV	6	1
Märkte für Getreide, Lebensmittel, Pferde und Hornvieh	IV	3	2
Markthallen	IV	3	2
Marställe	IV	3	1
Maschinenlaboratorien	IV	6	2,b
Materialien des Ausbaues	I	1	1
Material-Prüfungsanstalten	IV	6	2,b
Mauern	III	2	1
Mechanisch-technische Laboratorien	IV	6	2
Medizin. Lehranstalt. d. Universität.	IV	6	2
Messpaläste	IV	2	2
Metalle als Materialien des Ausbaues	I	1	1

	Teil	Band	Heft
Metalldächer	III	2	5
Militärbauten	IV	7	2
Militärhospitäler	IV	5	1
Ministerialgebäude	IV	7	1
Mittelalterliche Baukunst	II	3/4	
Mörtel als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Museen	IV	6	4
Musikzelte	IV	4	2
Naturwissenschaftliche Institute	IV	6	2,a
Oberlicht	III	3	1
Observatorien	IV	6	2,b
Ornament. Formenlehre d. Ornaments	I	3	
Ortsbehörden	IV	7	1
Paläste	IV	2	1
Panoramen	IV	4	2
Parlamentshäuser	IV	7	2
Passagen	IV	2	2
Pavillons	IV	10	
Pensionate	IV	6	1
Pergolen	IV	10	
Perrons	III	6	
Pferdeställe	IV	3	1
Pflanzenhäuser	IV	6	4
„	IV	9	
Pflegeanstalten	IV	5	2
Physikalische Institute	IV	6	2,a
Pissoirs	III	5	
Postgebäude	IV	2	3
Proportionen in der Architektur	IV	1	
Provinzbehörden	IV	7	1
Quellenhäuser	IV	4	2
Rampen, äussere	III	6	
Rampen, innere	IV	3	2
Rathäuser	IV	7	1
Raum-Architektur	IV	1	
Raumbegrenzende Konstruktionen	III	2	
Raumbildung	IV	1	
Rechtspflege. Gebäude f. Rechtspflege	IV	7	1
Reinigung der Gebäude	III	5	
Reitbahnen	IV	4	2
Reithäuser	IV	7	2
Renaissance. Baukunst der	II	5/7	
Renaissance in Italien	II	5	
Renaissance in Frankreich	II	6	
Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark	II	7	
Rennbahnen	IV	4	2
Restaurants	IV	4	1
Rollschlittschuhbahnen	IV	4	2
Romanische Baukunst	II	4	
Römer. Baukunst der Römer	II	2	
Ruheplätze	IV	10	
Saalanlagen	IV	1	
Saalbauten	IV	6	3
Sammlungen	IV	6	4
Sanatorien	IV	5	2
Schankstätten	IV	4	1
Schaufenstereinrichtungen	IV	2	2

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

Read [illegible]







